المجلس الأعلى للثقافة

علم الجمالية وعلم اجتماع الفن

تأليف: جانيت وولف

ترجمة: مارى تريز عبد المسيح / خالد حسن

المشروع القومي للترجمة



مراجعة:
مارى تريز عبد المسيح

228

المشروع القومى للترجمة

علم الجمالية وعلم اجتماع الفن

تأليف: جانيت ولف
ترجمة: مارى تريز عبد المسيح
خالد حسن
مراجعة: مارى تريز عبد المسيح

المجلس الأعلى للثقافة
٢٠٠٠

Aesthetics and the Sociology of Art

JANET WOLFF

المحتويـــات

مقدمة الطبعة الثانية

الجمالية فى عصر ما بعد الحداثة

تم تأليف هذا الكتاب[١] منذ عشر سنوات طرأت فيها كثير من التغيرات فى الفنون ومؤسساتها التعليمية، بل وفى الميدان الاجتماعى الأكثر اتساعاً، حيث اكتسبت المسائل المتعلقة بالجمالية حضوراً جديداً فى الثقافة الأوروبية-أمريكية. وأكثر التغيرات مجلبة للدهشة أن يصبح هذا المجال الذى تهتم به فئة خاصة واحداً من أكثر ساحات التنافس العام فى الجدل السياسى. وإضافة إلى هذا، أظهر دارسو الإنسانيات (العلوم الإنسانية) اهتماماً عظيم القدر بالمدخل الاجتماعى-النقدى فى دراسة الفنون، واستمر هذا حتى اليوم. ومن ناحية أخرى بدأ دارسو الثقافة من مدخل نقدى يقترحون العودة إلى المدخل الجمالى، وكما احاجى فى الفصل الأخير من الطبعة الجديدة، يتبين لنا فى النهاية أن تلك هى دواعى اعادة تقديرى للقضية فى كتابى. فإن كانت قد طرأت تغييرات طائلة، فلم تتضح بعد أسس التعارض والاحاجى الفاصلة بين الاجتماعى والجمالى، كما لم يتم التوفيق بينهما.

ويصعب بالطبع توجيه نقد عام لممارسات العلوم الإنسانية وتصوراتها. ففى خلال العشر سنوات أو الخمس عشرة سنة الماضية، حدثت تحولات (أو على الأقل تم غزو) لعدد من التخصصات مثل النقد الأدبى وتاريخ الفن، بل وأكثرها حداثة وهو علم الموسيقا، وكان غزواً من قبل مداخل نقدية شكلها المنهج الاجتماعى التاريخى وتحليله. وفى معظم الأحيان يرجع السبب فى ذلك إلى النقد السياسى لكل من النظرية النسائية ونقد ما بعد الكولونيالية. (فى الولايات المتحدة، على عكس مما هو فى بريطانيا، كان النقد المعتمد على أسس التحليل الطبقى ثانوياً بالنسبة لاهتماماتهم) وقد كان بعضها نتاجاً تنظيرياً (خاصةً فيما يسمى بنظرية ما بعد البنيوية) أكثر من كونه حصيلة التزام سياسى. وكما سأعرض فى الفصل الأخير، فلدى تحفظات شديدة إذاء المزاعم التى تنسب تلك الأعمال إلى علم الاجتماع. ومع ذلك يمكن ملاحظة التزايد العظيم والظهور البارز لدراسات فى مجالات التاريخ الجديد للآداب، والنقد النسائى، والتاريخ الجديد للفنون، وتخصصات نقدية أخرى. وعلى أقل تقدير يمكن القول إن هذه المجالات تعاملت مع النقد الإجتماعى تعاملاً جاداً. (ولا نزعم بأن دارسى العلوم الإنسانية قد

تأثروا بعلماء الاجتماع أو علمهم. فما لم يتغير هو استمرار استقلال التخصصات وتمايزها، خاصة أنه بدأ بالكاد تجاوز الفصل بين العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية).

ومن الجدير بالملاحظة تنشيط حركة النشر لكثير من النصوص التى تتبنى بشكل مباشر قضية الانتاج الاجتماعى للجمالى. وكان بعضها يعتمد على المنهج التاريخى، مثل دراسات لورانس ليفن وبول دوما جيو عن النشأة التاريخية للتراتبية الجمالية (ثقافة رفيعة، ثقافة متدنية) فى القرن التاسع عشر، ودراسة بيتر برجر لنشأة مؤسسات الفن، والجمالى باعتباره عالماً متميزاً (ليفن ١٩٨٨، دوماجيو ١٩٨٢، برجر ١٩٨٤). وكان بعضها فلسفياً تنظيرياً، مثل إعادة تعريف الجمالى الذى قدمه چاك دريدا (دريدا ١٩٨٧). والتاريخ المفصل الذى قدمه تيرى إيجلتون للأسس الاجتماعية للنظريات الجمالية (إيجلتون ١٩٩٠). ووصف مؤرخو الاتجاة النسوى الأسس النوعية للتراتبية الجمالية (على سبيل المثال، باركر ١٩٨٤، فلسكى ١٩٨٩). واكتشف نقاد ما بعد الكولونيالية الطرق التى من خلالها تعاونت المتاحف ومؤسسات ثقافية أخرى فى تأسيس معايير للفن والثقافة تعتمد على المركزية العرقية (كليفورد ١٩٨٨، كارب وليفن ١٩٩١). وجدير بالملاحظة أيضاً أنه بعد انقضاء عقدٍ من السجال حول ثقافة وفلسفة ما بعد الحداثة التى أفضت إلى الأخذ بنسبية القِيم، واجهت الجماليات التقليدية تحديات جديدة، كما صادف التحليل الاجتماعى للثقافة عقبات متعددة (راجع فوستر ١٩٨٣، بنيامين وأسبرن ١٩٩١). وتلك هى الاتجاهات التى سأناقشها فى الفصل الأخير.

وعند إعادة التفكير فى هذه القضايا فى مطلع التسعينات يصعب تجاهل الأساليب التى يتم بها افتعال إشكالات جمالية لإقحامها فى حلبة السجال السياسى، خاصة فى الولايات المتحدة (راجع بولتون ١٩٩٢). واتسم الجدل الدائر حول النزاهة السياسية بالمهاترات الموجعة، بينما تمحورت حول الاصلاح السياسى لمناهج الدراسة فى مؤسسات التعليم العالى (والهجوم المزعوم على القيم الغربية) كما تبلورت حول الثقافة أيضاً، حيث وقف المدافعون عن القيم التقليدية فى مواجهة ما يهدد فكرتهم الأساسية عن النزاهة السياسية، خشية القضاء على دراسة الثقافة الغربية -وهى مخاوف من صنع الخيال ولكنها تقوم بدور مؤثر بشكل واضح فى عدد كبير من الناس- وعليه، فقد اهتموا كثيراً بالدفاع عن الفن العظيم والمعايير الأدبية والفنية والموسيقية التى بدا لهم تعرضها للخطر (راجع أوفيدير هيد ١٩٩٢، بيرمان ١٩٩٢). وبالطبع لم يكن الحضور الواضح للمسائل الجمالية فى مجال النشاط العام متوقعا خلال عشر سنوات مضت.

وذلك دلالة على أنه بالرغم من تغير كثير من الأمور خلال هذا العقد إلا أنها ظلت دون تغير جوهرى، فما نراه هو آلية دفاعية لمشروع قديم يَجرى استخدامها حالياً، للدفاع التقليدى عن القيم المستقرة (التى تبدو من خلالها القيم الثقافية والجمالية لها الأولوية فى كافة الأحوال)، كما تعمل على مقاومة أية أساليب نقدية للتفكير. وتلك هى القضايا التى أثيرها فى إطار مختلف فى الكتاب. وفى هذا النطاق يظل اعتقادى أنه من الضرورى تهيأة الوضع لجمالية اجتماعية. أما القضايا التى عرضها كل من هلتون كرامر، وألان بلوم، وإ.د.هيرش ودينس دسوز وكتاب محافظون آخرون عن الثقافة فهى تعد أصداء متبقية من ردود الفعل المشتعلة التى ثارت فى السبعينات لمواجهة أعمال كل من إيجلتون، وريموند وليامز، وت.ج. كلارك وآخرين.

وهناك سبب آخر لاعتقادى بأن العلاقات القائمة بين الجمالى والسياسى والاجتماعى مازالت بحاجة إلى فحص ويرجع ذلك إلى اهتمامى بكيفية تبنى (وتكييف) المداخل النقدية فى العلوم الإنسانية –بصفة خاصة فى أمريكا الشمالية– وسوف أقترح فى الفصل السادس (الذى ألحقته بالكتاب فى طبعته الثانية) أن القدر الهائل من هذا العمل يتسم بمجرد ولاء كلامى كاذب للتحليل الاجتماعى. إضافة إلى هذا، عند استعارة مصطلحات مثل الدراسات الثقافية (الرائج رواجاً كبيراً خلال هذه الأيام فى أقسام الآداب، وفى جمعية الدراسات الحديثة فى اللغة فى الولايات المتحدة) يتضح أن عدداً من الكتاب دفعوا بهذا المشروع بعيداً عن إطاره الأصلى (وعلى سبيل المثال، ما تم تطويره فى مركز الدراسات الثقافية المعاصرة فى جامعة برمنجهام خلال فترتى السبعينات والثمانينات). وبالطبع لا يملك أحد حق ابتكار ما يتصف بالدراسات الثقافية. والحقيقة غالباً ما تبدو الدراسات الثقافية –حالياً وكأنها قراءات نصية جديدة ومبتكرة ولكن ذلك لا يعنى أنها دائماً على صواب. وهذا المشروع الجديد للدراسات الثقافية لا يعد بالضرورة أحد المشروعات المشاركة فى التحليل الاجتماعى التاريخى النقدى للمدخل الجمالى (راجع نلسون ١٩٩١).

يتناول الكتاب ما أسميته التحدى الذى تواجهه الجمالية من قبل التحليل الاجتماعى. والكتاب يسبر الطرق المتعددة التى تتبعها المداخل الاجتماعية (ليس دائماً أو بالضرورة ضمن التخصص المهنى لعلم الاجتماع) لإثارة مسائل مقلقة وذات أهمية للجمالية التقليدية، وسوف أناقش الاستجابات المتنوعة لهذا التحدى، وأثير قضية علاقة مسائل القيمة السياسية بمسائل القيمة الجمالية. وفى حين يبدو الكتاب دفاعاً عن الجمالية إلا أنه نقد للجمالية التقليدية أيضاً. وأتوخى بشدة مقاومة أى أثر لهيمنة

التحليل الاجتماعى التى من خلالها يختزل الجمالى تماماً فى مقولات اجتماعية أو سياسية (راجع ولف ١٩٩٢). وبناءً على ذلك أختتم الدراسة بمناقشة خصوصية الجمالى، مؤكدة أن خطابات ومؤسسات المجال الجمالى تظل مستقلة عما هو اجتماعى. وكشاهد على التزامى بوجهة النظر هذه، اخترت لغلاف الطبعة الجديدة عملاً لإميل نولد الذى أشرت إلى سياسته التى تتسم بالجنوح السياسى فى الفصل الثانى.

الفصل الأول

النقد الاجتماعى للجمالية

يهتم الكتاب بمسألة القيمة الجمالية. وهو يتناول بصفة خاصة الدور الضمنى للجمالية فى تطوير مسارات علم اجتماع الفن، وهو فرع معرفى لو أخذ من منظور أحادى قد يبدو أنه يعمل على احتواء فلسفة الفن أو القضاء عليها. وسوف أوضح من البداية، أنه عند الإشارة إلى الفن أو "الفنون" فهذا يتضمن اللوحات التصويرية والروايات والموسيقى والأفلام وكل المنتجات الثقافية. وسوف أناقش فى هذا الفصل بعض هذه التطورات وأعرض نقد التحليل الاجتماعى، لبعض سمات النظريات الجمالية التقليدية، أى النظريات الخاصة بطبيعة الفن. وسأقترح أن علم اجتماع الفن وتاريخه الاجتماعى يكشفان بجلاء عن الطبيعة التاريخية والإيديولوچية والعارضة لعدد من النظريات الجمالية، ولبعض "الأحكام الجمالية" إن لم يكن كلها. كما يعمل التحليل الاجتماعى للفن على مساءلة المعايير المطلقة فى النقد وعلم الجمال، مما ينبهنا إلى صعوبة تبسيط الأمور وإدراج "الفن الراقى" فى وضع معارض مع الثقافة الشعبية، والثقافة الجماهيرية. (وفى الفصل الرابع تفصيل القول فى مسألة الطبيعة الاجتماعية التى تشكل الأساس لأية خبرة جمالية أو حكم جمالى). كما أننى أحاج بأن علم اجتماع الفن قد تجاوز قصده، لعجزه عن الوصول إلى تفسير "الجمالى". وفى الواقع فالموضوع الأساسى لهذا الكتاب هو عدم إمكانية اختزال القيمة الجمالية لصالح أى من الفروع المعرفية المتناظرة سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو إيديولوچية. وأصبح هذا من المشاكل المقلقة على نحو متزايد بين علماء اجتماع الفن، ومنظِّرى علم الجمال الماركسيين. كما أنهم قد أصابوا فى رفضهم إسناد "الجمالى" لأى تصور مثالى، بل شعروا بالحاجة: إلى إدراك خصوصية الفن (وسيعقب ذلك فحص لبعض مقترحاتهم المؤقتة والتى لم تحسم بعد فى الفصلين الثالث والخامس). ويختتم هذا الفصل بموجز للأحجيات الواردة فى الكتاب وكيفية تنسيقه.

تعود نشأة علم الجمال التقليدى إلى القرن الثامن عشر، بصفة خاصة فى أعمال الفلاسفة والكتاب الألمان (بومجارتن - كانط - شيللر). ومنذ ذلك الوقت وهم يفسرونه ويمارسونه باعتباره فرعاً من الفلسفة وليس باعتباره مظهراً من مظاهر تاريخ الفن

والنقد الفنى. وقد أدركوه على نحو متباين، باعتباره انطولوجيا أو معرفياً، أو تحليلاً فلسفياً، ومن ثم فلسنا بحاجة إلى تلك التمايزات فى الوقت الحاضر. وقد اهتموا بشكل أساسى بطبيعة الفن والتجربة الجمالية و وكذلك بمسألة الحكم الجَمالى. وقد انصرف بعض الكتاب إلى تعيين المظاهر الخاصة والجوهرية للأعمال الفنية، بينما ألح آخرون إلحاحاً كبيراً على الطبيعة المميزة للموقف الجمالى أو التجربة الجمالية، بينما تجنب بعضهم المشاكل الموسومة بالتعقيد لتعريف الفن، واتجهوا إلى فحص مسألة معايير الحكم الجمالى. (ولهايم ١٩٨٠ قدم مراجعة ممتازة للاتجاهات الأساسية فى النظرية الجمالية، أوردها مجتمعة من خلال نقد المآخذ الخاصة بكل منها، والعمل المعاصر فى علم الجمال الذى يعتمد على نفس المقاربة التى تأخذ بالتعددية، ويشاركه فى ذلك كل من هوسبرس ١٩٦٩، وأسبرن ١٩٧٢، أما بودور ١٩٧٢، فهو يتناول بعض كبار فلاسفة الفن ١
فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، مثل كانط وشيللر). ومن بين الأمور التى سوف أطرحها فى الفصل الرابع، وقد صار معترف بها من قبل بعض علماء الجمال، صعوبة الفصل بين أية "تجربة جمالية خاصة" والفهم الاجتماعى للفنون، فالسؤال "ما الفن ؟" هو بالتحديد سؤال عما اعتبره المجتمع فناً، أو بعض أعضاء البارزين. وأشرت هنا فى عجالة إلى الخصوصية التاريخية لنشأة علم الجمال، التى يمكن أن ترتبط - بدون شك - بالتطورات الاجتماعية والتاريخية لتلك الفترة. (راجع على سبيل المثال فولر ١٩٨٠، ص١٨٧، ١٩٠)، وبالطبع لا ينفى هذا امكانية العودة إلى ماضى أبعد والتعرف على النظرية الجمالية التى أسسها أفلاطون أو لونجينوس. ولكننا نؤكد على أن نشأة علم الجمال بوصفه منهجاً معرفياً قائماً بذاته لم تتم سوى فى القرن الثامن عشر، حيث تمحورت حول الفن من حيث موضوعاته وتأثيرها. وأدى ذلك إلى فصل تلك الفلسفة الجمالية عن المسائل الأخلاقية والسياسية على سبيل المثال،

وعند تأسيس علم الجمال بوصفه منهجاً معرفياً اعتمد ذلك على الأعراف السابقة للفن والملازمة له باعتباره منهجاً مستقلاً فى خطابه وممارسته. وفى الوقت الحالى قد أظهر عدد من مؤرخى الفن والأدب الاجتماعيين كيفية تطور الفن والأدب، وكيفية نشأة التصور الحديث للفنان، والمؤلف فى المجتمع الغربى الرأسمالى. تتبع هاوسر (١٩٦٨) نشأة الفنان (العبقرية الملهمة، وهو المنتج أو الخالق الأوحد للعمل، ووضعه فى مقابل العمل الحرفى أو العمل الجمعى). وبدأ انفصال الفن عن الحرفة منذ القرن الخامس عشر فى أوروبا. وتفحص ريموند وليامز تاريخ الدراما فى علاقتها بالعلاقات والممارسات الاجتماعية المتغيرة التى نشأت منها، موضحاً أن مفهومنا المعاصر للدراما مفهوماً مرهوناً بالشرط التاريخى (بما فيه تقاليد المسرح الخاصة، والدور الذى يؤديه

الممثل الفردى، وكذلك انفصال الشكل الدرامى عن الممارسات الدينية) (وليامز ١٩٨١، الفصل السادس، وكذلك ١٩٦٥، الجزء الثانى، الفصل السادس) وتعد الدراما أقدم الأشكال الثقافية وقد طرأت عليها تحولات متباينة فيما يزيد على ألفى عام وكانت رهناً للعلاقات الاجتماعية المتغيرة كما أظهر وليامز. وقد تدخلت فى تعديل المؤسسة وليس فى تأسيسها (وعلى نحو مشابه، بين لنا أن فن الموسيقا، وهو أحد الفنون القديمة ارتبطت التغيرات التى طرأت على شروط أدائه بالسياق الاجتماعى السياسى، (راجع فيبر ١٩٧٥). ومن ناحية أخرى، يعد الأدب شكلاً ثقافياً حديثاً على نحو نسبى، تأسس باعتباره شكلاً متميزاً عن كتابة الرسائل والمقالات والدراما، كما أوضح وليامز (١٩٧٧، ص٤٦)، حيث نشأ مفهوم "الأدب" فى القرن الثامن عشر، واستكمل تطوره فى القرن التاسع عشر. وفى مقالة هامة لـ"تونى ديفز" ذهب بأن العمل على تحديد الأدب باعتباره مؤسسة قائمة بذاتها ولها تعريفها الخاص وتشتمل على ثمة مبادئ وانظمة يرجع إلى الايديولوچية السائدة فى انجلترا فى الستينات والسبعينات من القرن التاسع عشر. كما ذهب بأن العمل على فصل "الأدب" عن النصوص المكتوبة المتنوعة يرتهن بالتاريخ وايديولوچيا التعليم السائدة آنذاك، حيث عمل كلاهما على تأسيس البنية "الخيالية" للوحدة القومية، لحجب الصراعات الطبقية القائمة (ديفز ١٩٧٨).

وقد قدم التاريخ الاجتماعى للفنون بعض النتائج الهامة لفلسفة الفن، فتناول الفنون من منظور التاريخ الاجتماعى، يقارب التعريفات الفلسفية للفن بوصفها متجاوزة للإطار التاريخى، ذلك بمقاربتها من منظور نسبى، يضع الأعمال الفنية التى تعد محسومة بلا جدل بالنسبة لعلماء الجمال رهن المساءلة. ويظهر التاريخ الاجتماعى للفن أن نماذج معينة من البراعة الفنية قد اكتسبت هذه الصفة بشكل عارض (ذلك دون تفردها بخصائص وظيفية، ويتمييزها عن الحرف). وثانياً تدفعنا هذه النتائج لمساءلة الفصل المتعارف عليه بين الفن واللافن، والثقافة الشعبية، والثقافة الجماهيرية، الأشكال الدنيا، الحرف، وما إلى ذلك) مع أنه من الواضح عدم وجود شئ فى طبيعة العمل الفنى أو النشاط الفنى يميزه عن الأعمال والأنشطة الأخرى، بل قد يشاركها كثير من الخصائص، ومع أن نقاد الفن وفلاسفته من أمثال ولهايم وجمبرش كانا على وعى بالطبيعة العارضة والاجتماعية للنتاج الأدبى إلا أنهما اتخذا أمثلتهما من "الفنون الراقية" (وللهم ١٩٨٠، وجمبرش ١٩٦٠). ومع أنه من الممكن أن يكون هذا دافعاً مباشراً –على نحو نسبى– لبحث التطور التاريخى "للفن" أو "الأدب" وهما مؤسستان منفصلتان فى يومنا هذا، لا يتبع ذلك حصر الحوار حول طبيعة الفن أو قيمته على تلك النوعية من الممارسات والخطاب الخاص بهما وأقل ما ينتظر من النظرية الجمالية هو

الاهتمام بنشأة "الفنون الراقية" (لو كان ذلك قد تم بالفعل) حتى غدت مستودعاً لكل ما هو أفضل فى الفن، فهل يمكن الدفاع عن خاصية جوهرية وكامنة فى أعمال بعينها؟ لو أننا أخذنا بذلك، هل نعتبر التطورات التاريخية والاجتماعية التى دفعت هذه الأعمال إلى ساحة التاريخ والنقد الفى للاعتراف بها ونشرها من قبيل المصادفة؟ أم أننا نحتاج بدلاً من ذلك إلى علم جمال اجتماعى يتجاوز بشكل أو بآخر ما وراء علم الجمال التقليدى، وفى الغالب هو نفس الطريق الذى من خلاله يحل التاريخ الاجتماعى للفن محل تاريخ الفن التقليدى الذى ينحصر فى إطار ما هو تقليدى وكامن. (وعن التطور مؤخراً راجع كلارك ١٩٧٣، ١٩٧٤، وهاد جينيكولا ١٩٧٨).

١ وعلاوة على ذلك، يعجز علم الجمال عن ترسيخ أى مجموعة من الأعمال الفنية أو أقانيم فى النقد الفنى أو الأدبى بشكل دائم. فهذه الخطابات هى أيضاً نتاج قد تحدد تاريخياً ومرهون بعلاقات وممارسات اجتماعية خاصة، ومن ثم فهى خطابات تنحصر فى الجزئيات وتتولد بشكل عارض، مثلما الحال فى الفن والأدب ويذهب ديفز أن الأدب والأيديولوجيا الأدبية (التى يعنى بها النقد الأدبى، ديفز ١٩٧٨، ص ١٠) وتاريخ الأدب قد جاءوا إلى الوجود فى توقيت مشترك، وأن كلاً منهم يدعم الآخر بشكل تبادلى. وقد أشار آخرون أيضاً إلى الطبيعة الايديولوچية للنقد الأدبى منذ نشأته فى القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا(إيجلتون ١٩٧٦، فصل ١، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨، ملهرن ١٩٧٩). وليس المقصود رفض النقد أو نبذ العمل القائم بالفعل لصالح بعض مفاهيم تناهض الأيديولوچى ولكن ما ينبغى الإشارة إليه هو أن كل نقد له سمة أيديولوچية وسياسية فى آن (بانيت ١٩٧٩، ص ١٤٢). والفرق بين النقد التقليدى وقل مثلاً النقد الماركسى أن أولهما على العكس من ثانيهما، يرفض الاعتراف برؤيته وبمصالحه الخاصة حتى أنه يقدم نفسه بوصفه "منهجاً ينزع لبراءة الرؤيا" على حد تعبير إيجلتون (١٩٧٦، ص١١). يقول إيجلتون أيضاً:

> لم ينشأ النقد باعتباره استجابة عفوية للحقيقة الوجوبية للنص، حيث يتماهى تماهياً عضوياً مع موضوع الدراسة. فالنقد يحتفظ بعالمه بوجوده المستقل نسبياً.
>
> وهو يشكل منظومة مركبة فى مضمونها تتمفصل مع النسق الأدبى وليست مجرد عاكسة له، فالنقد يظهر النص إلى الوجود ثم يتجاوزه وفقاً لظروف محددة.

وتقدم لنا دراسة ملهران المؤخرة عن تاريخ جريدة **Scrutiny**، وكذلك إنجاز ف.ر. ليڤيز (ملهرن ١٩٧٩) فهى شرح لطبيعة الظروف السائدة فى مرحلة حيوية فى تاريخ النقد الانجليزى.

وعلى نحو مشابه، قد كشف مؤرخو الفن الاجتماعيون الاتجاه السائد فى النقد الفنى والذى لا يتسم بالبراءة (فولر ١٩٨٠، ط٢، ف٧، هادچينكولا ١٩٧٨، ط٢، برجر ١٩٧٢). وكما هو الحال فى الأدب لا يمكن للنقد تمثل البراءة لأن ممارسوه يحتلون مواقعاً مؤسسية (فهم يعملون على سبيل المثال فى أقسام جامعية) تتسم بأصول وسياقات اجتماعية خاصة ومن ثم تمتثل بتوجهات وأيديولوچيات خاصة، معتمدة فى مرجعيتها على خطاب فرضى ولكنه فى حالة من التشكل المستمر. ويستبعد خطاب النقد الفنى -مثلما هو الحال فى تاريخ الفن- إمكانية تعدد الرؤى والأحكام، كما قالت جريسيلدا بولوك عن تاريخ الفن (١٩٨٠، ص٥٧):

> أنه يعمل على استبعاد الطبقة والأيديولوچيا من جماله الخاص بالخطاب التاريخى لينتج حيزاً أيديولوچياً مجرداً لشئ ما يدعى فن، منغلقاً على ذاته ولا يستجيب لأى محاولة لوضع الممارسة الفنية فى إطار تاريخ إنتاجها والعلاقات الاجتماعية السائدة.

وينطبق نفس الأمر على النقد الذى يقدم نفسه باعتباره "نقداً مجرداً" ولا يرتبط بالزمن، فيتشدد إزاء أية عوامل تخرج عن الجمالى تستخدم فى دراسة وتحليل الفن (راجع على سبيل المثال استجابة جونع لجون برجر ١٩٧٢، ص١٠٧).

ويعد النقد فى مجال الفنون والآداب وتاريخهما عملاً أيديولوچيًا، فكلاهما ينشأ ويمارس وفقاً لشروط اجتماعية خاصة، يكون لها الأثر عليهما ولكنهما يعملان على حجب هذه الشروط ومسبباتها. لذلك ليست مهمة النقد توفير الضمانات التى تؤكد لعلم الجمال على عظمة "التقليد العظيم". فالتقليد العظيم (سواء فى الأدب أو الفن أو أى شكل ثقافى آخر) نتاج لتاريخ الفن، ذلك لأن التأريخ لكل من تاريخ الفن ونقده تباعاً، هو التأريخ الاجتماعى لجماعات، وعلاقات السلطة والمؤسسات، ولممارسات، وأعراف راسخة (راجع ولف ١٩٨١). وفى تقبل علم الجمال للادعاءات التعميمية التى يروجها النقد التقليدى ما يعرض مشروعه للمساءلة. ونذكر هنا مثالاً مبسطاً لهذا، فالكشف عن المظهر الأساسى الجامع للأعمال التالية: **رباعية** لبيتوقن ورواية "**ميدل مارش**" ولوحة فيرمر "**درس موسيقى**" وكاتدرائية شارتر (فى فرنسا)- وإن لم يتم إنجاز هذا الكشف حتى الآن- فهو يبدو وكأنه مهمة ذات دافع أيديولوچى ومضلل، فهل هناك حاجة إلى إيجاد خاصية مشتركة بين كل تلك الأعمال؟ فنتيجة لسلسلة متعاقبة من الأحداث والوقائع التاريخية تم الجمع بين هذه الأعمال بوصفها تمثل الأسس الفنية القائمة (حيث تأسست هذه المبادئ بفعل ممارسات اجتماعية وأيديولوچية)، وقد جرى تقييمها وفقاً لمعايير للتميز متفق عليها اجتماعياً.

وقد يطرح البعض أنه بالرغم من تاريخية وعرضية مفهومى الفن وخطاب النقد فالأعمال الفنية التى تلقى تقييماً إيجابياً من المنهج النقدى بعامة، عادة ما تظهر بعض الخصائص العالمية أو المتجاوزة، تفسر استمرارها عبر الزمان والإعجاب بها فيما وراء حدود نشأتها الاجتماعية والجغرافية. بينما وصفت المنتجات الفنية الأخرى بابتعادها عن الفن، لخلوها من تلك الخواص. وبناء على هذا فالحكم النقدى بالرغم من محدوديته المكانية وتحيزه، يعد موقفاً صائباً أو موضوعياً. ومن الأفضل الرجوع لهذه المسألة الخاصة بما يشتمل عليه الحكم الجمالى فى الفصل الرابع. وأرى أنه يجب أن نتفق بشكل قاطع على أن الكشف عن أصول الحكم لا يكون بالضرورة تعليقاً على صدقه، حتى وإن كان بينيت Bennett محقا فى أحجيته التى تذهب بأن "الحقيقة" مرهونة بخطابها الخاص. فكما اقترح بينيت: «يقاس صواب القيمة وفقاً لمرجعيتها العلمية، ويرتهن الزائف بما يخرج عن تلك المرجعية.» (١٩٧٩، ص١٣٩). وبالفعل سوف أتناول بالنقد أعمال الكتاب اللذين اضعفوا القيمة الجمالية بوضعها ضمن قيم اجتماعية أو سياسية فى الفصلين اللاحقين. وبعد، فيما يتعلق بعلم الجمال يتضح لنا أولاً، إلى جانب كونه ممارسة عقلانية فله أيضاً تاريخ، وثانياً– فهو يتناول دراسه المنتجات الفنية والأعمال التى صنفت بوصفها "التقاليد العظيمة" فى الممارسات الأيديولوچية لجماعات بعينها فى ظروف اجتماعية خاصة. (وبرغم أن هذا لا يؤثر فى احجيتى ربما علينا بملاحظة أن (أ) كثيراً من المؤرخين الجماليين واسعى الأفق سوف يضيفون أعمالاً مختارة من الثقافة الشعبية– عادة من موسيقى الجاز أو الخنافس **The Beatles** –أو السينما الجادة– فى إطار الموضوعات الجمالية التى تستحق التفكير. (ب) وهناك بعض الفلاسفة ذوو "التوجهات الجمالية"، ومنهم من يتناول الفن ظاهراتياً، يعترفون بإمكانية إدراك الأشياء كافة من وجهة نظر جمالية مما يوسع نطاق علم الجمال ليشمل الفنون التى تقل قيمتها إلى جانب المنتجات التى لها استخدامات عملية. ولهذين السببين يوجه التاريخ الاجتماعى والتحليل الاجتماعى تحدياً لعلم الجمال.

ويعزز التحليل الاجتماعى للتذوق هذا التحدي. وحين يعى علم الجمال المجرد بأن النقد وتقيماته لهما توجهات أيديولوچية ربما قد يشعر بأنه مهدد. وربما من الأفدح التنبه إلى تغير القيم. ومع ذلك يعد تاريخ الفن أيضاً تاريخًا للتقلبات التى تحدث فى التذوق والتقييم (ويتبدى هذا فى تاريخ التصوير أكثر من تاريخ الأدب ذلك لأنه ربما كان لأولهما تاريخ أطول من ثانيهما). ومن الممكن الأخذ بأن تذوقنا المعاصر يختلف اختلافاً شاسعاً عن تذوق أسلافنا فى العصر الفيكتورى، وذلك لعدة أسباب، فقد اعتقدوا على نحو غير صحيح أن فن القرن التاسع عشر الأكاديمى كان عظيماً بينما لم

يكن كذلك، والأخذ بالاختلاف أهون من التسليم بتعادل الحكمين فهو يحفظ فى ذات الوقت الخواص اللازمنية للفن العظيم حقاً. وقد يستعصى الأمر عند تناول عملاً لم يكن يعتبر عظيماً في كافة العصور (ومثال ذلك موزار، وماتيس، وفن ما بعد الانطباعية، والعمارة الكلاسيكية) ويمكننا فى هذه الحالة الافتراض أن المعاصرين لهذه الأعمال لم يقووا بعد على تقييم الأشكال الجديدة، أو أنهم فقدوا القدرة على تذوق الأعمال الأكثر حداثة التى احتلت الساحة. يزودنا فرانسيز هاسكل (١٩٧٦) بتوثيق للتغيرات الجوهرية والآسرة فى التذوق فيما بين عامى ١٧٩٠، ١٨٧٠ فى فرنسا وانجلترا، موضحاً أن هذه التغيرات التذوقية ترتبط بعوامل اجتماعية أكثر اتساعاً مثل الدين، والسياسة، والمتاحف، وأساليب الإنتاج. واختتم هاسكل دراسته بإقراره بعدم ارتياحه لما تنطوى عليه المشكلات التى ناقشها ذلك لأن:

> بوسعنا تجنب الوقوع فى المأزق الذى تؤدى إليه نزعة النسبية فى علم الجمال، ذلك بافتراض أن الآفاق المتسعة والمعرفة العميقة سوف تقودان آخر المطاف إلى إبداع معايير جديدة أكثر دقة. ومع ذلك فكل محاولة جادة لإعادة اكتشاف تلك المعايير اقتضت تبرئة العديد من الفنانيين المتهمين بالخروج عن القاعدة -إن جاز لنا استخدام هذا التعبير- البغيض لتفسير الموقف -وتأتى هذه التبرئة لإجازة بعض الأعمال المرشحة للتقييم الجاد (هاسكل ١٩٧٦، ص١٨٠).

يبدو الجزء الأول من هذه العبارة متفاءلاً أكثر من كونه جازما، فأشك فى أن أيا من "الآفق المتسعة" أو "المعرفة العميقة" سوف يكونا عوناً لنا. فإذا نحينا جانباً أى شئ آخر، فهما لا يقويان على تفسير تقلبات التذوق. وعامة فقد تجلى لنا استحالة انتهاز فرصة تواجدنا فى الزمن الراهن للزعم بالقدرة على التوصل إلى أى تقييم نهائى (مع إننا نستطيع فى أحوال كثيرة إدراك الطبيعة الأيديولوچية الخاصة بالأحكام الجمالية السابقة).

يكشف التحليل الاجتماعى للتذوق الجمالى المعاصر عن تعدد معايير التقييم داخل المجتمع الواحد فى فترة تاريخية ما. وطالما الأمر كذلك، وبناء على طرح النقاد الذين أشرت إليهم فيما قبل، فالأحكام الجمالية المقبولة هى بالتحديد أحكام جماعات من الناس تشغل موضعاً استراتيچياً (مثل الأكاديميون، المفكرون، النقاد، وما إلى ذلك). عندئذ يجب ألا نندهش لوجود أعضاء آخرين داخل المجتمع لديهم تذوق ثقافى يختلف كليةً عن تلك الجماعات. ويكشف **النقد الاجتماعى للحكم** الذى قدمه بورديو (١٩٧٩) عن تنوع الخيارات الجمالية لأنها مرهونة باختلاف طبقى، وذلك فى ستمائة صفحة أو ما

يزيد لا تقدم لنا الجديد. (وهو يعطينا نماذج من المدرسين فى التعليم يفضلون **"أرغن منضبط الإيقاع"** على **"الدانوب الأزرق"**، فى حين يفضل العمال الاختيار الثانى على الأول، بورديو ١٩٨٠، ص٢٢٩). ويشير العنوان الفرعى لكتابه، إلى مشروع بورديو الذي يعد نقداً لعلم الجمال لدى كانط فى **نقد الحكم** (١٩٥٢)، وبصفة خاصة لمفهوم "الموضوعية" وهى سمة النزعة الجمالية.

> كل تحليل أصولى للنزعة الجمالية مصيره الإخفاق. وبرفضه الأخذ فى الاعتبار الأصل الجمعى والفردى لهذا المنتج التاريخى، الذى يعاود التعليم إنتاجه على نحو متصل، يخفق التحليل الأصولى فى إعادة بناء مبرر وجوده، أعنى السبب التاريخى الذى يولد الحاجة لقيام تلك المؤسسة (بورديو ١٩٨٠، ص٢٣٤).

وكما أسلفت الإشارة فمن المؤكد أن "للنزعة الجمالية الموضوعية" تاريخها الخاص ويستحيل فهمها خارج نطاق لحظة نشوئها. ومن المؤكد أيضاً أن التصنيف "الجمالى" الذى يفصل الفن عن المظاهر الأخرى للحياة الاجتماعية والعملية هو تنظيم اجتماعى- تاريخى وبهذا المعنى كما أشار بورديو، يعد هذا التصنيف اعتباطياً "تحكمياً". والقصد هنا أن ذلك لا يحل مشكلة القيمة الجمالية. وفى مرحلة متأخرة من الدراسة أقام بورديو وضعاً متعارضاً بين "الجماليات الشعبية"، التى تجمع بين الإحالة إلى العلة الوظيفية المرتبطة بالعمل والإعجاب به- وبين علم الجمال المجرد "التقليدى" التى تستبعد موضوعيته بشكل معلن العلة الوظيفية والخارجية من الحكم الجمالى. وربما يرجع بهذين النوعين المتعارضين من الجمالية إلى أسس طبقية (ذات طابع مركب ومثير كما أشار بورديو) إلا أن هذا ليس مبرراً لإحلال الجماليات الشعبية محل التقليدية. فيظل فى الإمكان افتراض أن النزعة الجمالية والأحكام المرتبطة بها، التى نشأت بدون شك فى أوضاع تاريخية واجتماعية معينة، واستمرت حتى حصلت على وضع خاص (طبقى، أو ما شابه)، هى الأسلوب المناسب للتذوق الفنى والأساس الوحيد لتقييمه باعتباره فناً. ويعود بنا ذلك إلى السؤال عن ماهية "القيمة الجمالية". فهل هناك أى أساس لتفضيل المقطوعة **"أرغن منضبط الإيقاع"** على **"الدانوب الأزرق"**، أم أن النقد الاجتماعى للحكم يقود بشكل حتمى إما إلى الجماليات الشعبية أى (العمل الأفضل هو ما تفضله معظم الجماهير أو الجماعات "المقموعة"، (راجع تيلور ١٩٧٨)، أو إلى النسبية الجمالية المطلقة التى يخشاها هاسكل- لعدم محاولة الزعم بقيمة مطلقة متجاوزة للتاريخ لأى عمل فنى؟ وعلى أية حال فتلك هى الترجمة الجمالية لمشكلة

المغالطة التاريخية المرتبطة بالنشأة، ففى محاولة المحلل الاجتماعى تفسير منشأ أى من المعايير الجمالية، ما يقوِّض تقييمه هو. ولو افترضنا أن تفسيره لا يقوض تقييمه، فسوف يطرح علينا السؤال الخاص بمعيار الحكم بشكل أكثر إلحاحاً، حيث يستحيل علينا الإذعان للخطاب الأزلى للحكم الجمالى المطلق.

وأطروحتى الأساسية فى هذا الكتاب تنطلق من حاجتنا إلى تخليص بعض المفاهيم الجمالية من الادعاءات الإمبريالية لمعظم التحليلات الاجتماعية الراديكالية للفن، التى تعادل بين القيمة الجمالية والقيمة السياسية، وتخليصها أيضاً من النسبية المطلقة، والعجز الذى تؤدى إليه النزعة الذاتية العاكسة لذاتها فى مجال التاريخ الاجتماعى والنقدى للفنون. وفيما يتبقى من هذا الفصل سأعرض بعض الإشارات التمهيدية لمبرر اعتقادى بضرورة ما عزمت على تحقيقه ومن المفيد أن أبدأ بتوضيح ما أقصده بكلمة "جمالى" (ذلك، دون استباق للمناقشة الواقعة فى الفصل الرابع، حيث أتناول بالدرس بعض مسائل النظرية الجمالية). وكما أسلفت القول فالاهتمام الأساسى لهذا الكتاب هو مفهوم "القيمة الجمالية" فى تأثرها بعلم اجتماع الفن. وإلى جانب ذلك فقد اشتبكت فى السجال الدائر حول "التجربة الجمالية". وكما عرضت فى مكان آخر (ولف ١٩٨١، ١٤١، ١٤٣) فإلى حد ما هناك إشكالية فيما يخص المجال الجمالى. أى أن الخطاب الجمالى قد تأسس تاريخياً بالفعل، فلدينا مؤسسات الفن وموضوعاته وممارساته (وإن كانت فى واقع الأمرغير معرفة أو محددة بوضوح)، وكذلك التخصصات التابعة لتاريخ الفن والنقد الأدبى ولعلم الجمال ذاته. وبإمكاننا استنطاق هذا الخطاب، بل أرى حتمية مساءلته لتعرية بنيته وعلاقاته الاجتماعية التى تأسس عليها، ومع ذلك فالخطاب وممارساته تواجهنا كحقيقة اجتماعية قائمة. فإذا كنا ببساطة نعنى بالجمالى: اللوحات التصويرية، والروايات، والمتاحف، وكذلك ناشرى الفن، ونقاده، ومؤرخيه، ونظريات الفن الفلسفية، وكل تلك العناصر الأخرى التى تشكل خطاب ما هو جمالى وتشمله، عندئذ فليس هناك صعوبات عند تعيين طبيعة المجال الجمالى وفعالياته سوى بعض الجوانب العملية. والأعقد من ذلك هما القضيتان المتصلتان "بالتجربة الجمالية" (المرتبطة "بالخاصية الجمالية" للأعمال الفنية) و"بالقيمة الجمالية". وأى تناول للقضية الثانية، يشير إلى القضية الأولى، فلو رفضنا اختزال القيمة الجمالية إلى قيمة سياسية أو أخلاقية مثلاً، فنبدو فى هذه الحالة مدافعين عن خصوصية الفن، سواء باعتباره نوع خاص من التجربة الجمالية أو ميزة خاصة كامنة فى منتجات فنية بعينها. فلو إننا قسنا جودة الرواية دون الأخذ بنزاهتها السياسية، أو مثالياتها المحمودة، أو فائدتها

الموجهة لأغراض خارجية، فنحن بذلك نقيس جودتها بوصفها رواية جيدة، أى عمل فنى. ومن ثم سوف يتضمن التقييم الجمالى اتخاذ موقفاً حيال طبيعة الجمالى. (وعلى أية حال فإنى اختلف مع ما يتضمنه طرح بورديو فى أن الحكم بجودة الرواية يرجع إلى إعجاب عدد كبير من الناس، أو لأنها لقيت استجابة لدى جمهور ملائم لها، وسوف أعود إلى هذا الرأى فى الفصل الثالث). ومن الجائز أن يعنى الجمالى فى آخر الأمر قواعد كتابة الرواية مثلاً (والتى تتبع بدقة ونجاح فى حالة الرواية الجيدة). وعلى أية حال فمسألة خصوصية الجمالى رئيسية بالضرورة بالنسبة لمسألة القيمة الجمالية.

ويمكن إرجاع وجهة نظر التحليل الاجتماعى للفنون إلى بعض الاراء المتناثرة لكل من ماركس وانجلز، كما ترجع أيضاً إلى أعمال بعض المفكرين الذين سبقوهم -فى كتاباتهم الشديدة الخصوصية- من أمثال تين وماكس ڤيبر، وتتمثل خصوصيتهم فى أنهم لم يشكلوا تقليداً فى علم اجتماع الفن. فقد جاء تطوره من خلال علماء الجمال الروس ومن كتابات أعضاء مدرسة فرانفكورت وكتابات كودويل فوكس إلى جانب آخرين من بريطانيا فى خلال الثلاثينات، وتقدمت تقدماً كبيراً فى أثناء ظهور الدراسات الثقافية وعلم اجتماع الأدب فى بريطانيا وأماكن أخرى. وقد أنتج هذا العمل مجموعة من الآليات والنظريات القيّمة البالغة التركيب التى تعيننا على فهم أفضل للفنون. وأضيف لهذا المسار أعمال كل من مؤرخى الفن والأدب الاجتماعيين، أمثال هوسر، وت.ج. كلارك، وريموند وليامز، حيث يبدو لى اندماجهم مع علماء الاجتماع فيما يخص إهتماماتهم وإسهاماتهم التى تصب فى سياق الانتاج الاجتماعى والتاريخى للفنون، وفى ظروف إنتاجها واستهلاكها، وكذلك الأشكال والشفرات التمثيلية التى تعيد من خلالها إنتاج الأيديولوچيا. توصل كلا الفريقين إلى تقويض أسطورة الفن وتعرية أسطورة عبقرية الفنان، وذلك بتفسير أمرين، أولهما -الخصوصية التاريخية لوجود كل من "الفن" و"الفنان"، وثانيهما -تفسير المعتقدات والميول المتضمنة فى إنتاج الفنون وتقييمها. ولم يعد احتجاب المرأة فى تاريخ الفنون يفسر نتيجة لقصورهن عن التصوير أو التأليف الموسيقى، وإنما صار يفهم فى إطار أبنية عوالم الفن والموسيقا التى تستبعد النساء من التدريب والنجاح وذلك بوسائل متعددة مباشرة أو غير مباشرة، وكذلك فى إطار الموضوع المخصص لممارسات تاريخ الفن ونقده التى تعتمد على التمييز بين الجنسين (راجع باركز وبولوك ١٩٨١، وبولوك ١٩٧٩). ولكن، بدأ بعض الكتاب التساؤل عما إذا قد أفرطنا فى التحليل الاجتماعى لما لدينا من مواد. فى كثير من الأحيان يؤدى النقد الأيديولوچى للفن إلى تحوله بدوره ليصير مجرد ايديولوچيا، وهذه الرؤية الاختزالية لن تفيد لأسباب عدة.

وهناك فى المقام الأول الإشكالية المعروفة (ولم يوفق ماركس فى تعليلها حين أثارها فى تأملاته، عن سبب بقاء الإعجاب بالفن الإغريقى من قبل متلقى القرن التاسع عشر) والاشكالية خاصة باستمرار بعض الأعمال بعد تجاوز فاعليتها فى الأبنية الاجتماعية والأيديولوچية الخاصة بها. وهناك محاولات لتفسيرها فى إطار نظرية الأيديولوچيا. قد يرجع الإعجاب الدائم بهذه الاعمال إلى إمكانية تناولها عبر القراءات الأيديولوچية المختلفة أو التشابهات المتكررة فى التقسيمات الطبقية، وما إلى ذلك. وثانياً -يبدو أن بعض الأعمال لا تستجيب للتحليل الاجتماعى (موسيقا الحجرة والفن التجريدى على سبيل المثال) وهى لا تخضع سوى لفحص الأوضاع الاجتماعية التى أدت لظهورها ونجاحها. ومع أن هناك محاولات لتعيين المظاهر الايديولوچية حتى لأكثر الأشكال مقاومة لهذا (راجع، مثلاً فولر ١٩٨٠ ب، ص١)، ففى مثل هذه الحالات بالتحديد يتضح مغزى بقاء بعض الأعمال. وربما، كما اقترح فولر أن لوحات روبرت ناتكن أفضل سياسياً وأيديولوچياً بالنسبة لعمل المصورين الأمريكيين المعاصرين الآخرين، ويرجع هذا - كما يقول - إلى أن أعمال ناتكن تستميل المشاهد- المتلقى لنظام يهدف إلى ما وراء "المرئى الصرف" (نفسه، ص ٩٤)، ومع ذلك يمكننا أيضاً أن نتساءل، كما أقر فولر نفسه فى كتابات أخرى كتبها مؤخراً، ما إذا كان "المرئى الصرف" مرضياً فى حد ذاته وناجحاً. ثالثاً - تبرز مشكلة حين اكتشاف عمل ينطوى على توجه أيديولوچى غير لائق أو متزن، ولكنه قادر على الإقناع، لتفوقه التقنى، أو يعد بشكل ما على درجة من الكفاءة الجمالية. وتقل هذه الاحتمالات فى حالة التصوير التجريبى (حيث يتطلب جهداً تحليلياً كبيراً لاستخراج مضمونه الأيديولوچى بالمقارنة بحالة الرواية ذات النزعة الفاشية). والمثالان اللذان يطرآن على الذهن هما، أولاً - الباليه الكلاسيكى، حيث تعتمد مجموعة كبيرة من أعماله الكبرى على قصص ذات توجه رجعى، وتعتمد الثنائية الجنسية (ونحن نتجنب وصفها بالسفاهة). وثانياً - لوحات إميل نولد، المصور التعبيرى الألمانى المتعاطف مع النازية (الأكاديمية الملكية للفنون ١٩٧٩، ص ١٧٤). وتأتى قراءتى النقدية لعروض البالية هذه متعارضة مع استمتاعى بمشاهدتها، فمن الممكن تذوق البراعة والتصميم وتأليف الألحان الخاصة بفصول الأعمال، فى حين أنه فى الحالة الثانية لا تؤثر المعرفة الدخيلة على تذوق لوحات نولد. وطالما لا تتدخل تلك المعارف فى تذوقى، فمن أين يأتى استمتاعى؟ (ونحن نسلم بصعوبة اكتشاف ميول نولد النازية فى أعماله، ولكن فى هذه الحالة - هل علىّ البحث عن محتوى أيديولوچى بديل، يعلل استجاباتى الإيجابية؟) وسوف أعود إلى هذه المشكلة فى الفصل القادم، وذلك عندما أتناول بالدرس وجهة النظر التى عبر عنها هادجينيكولا التى تذهب بتناظر

المتعة التى يشعر بها المشاهد تجاه لوحة معروضة بالأيديولوچية الجمالية وكذلك الأيديولوچية المرئية التى تنطوى عليها اللوحة (١٩٧٨، ص١٨٠).

ونظراً لهذه الأسباب قد بدأ عدد من الناس يقترحون أننا يجب، برغم كل شئ، أن نحيل إلى الجمالى، إن لم يكن إلى شكله التقليدى الأساسى، فعلى الأقل أن نعيد صياغته فى بعض مصطلحات اجتماعية أو مادية مقبولة. يتناول آخر عمل كبير لچورچ لوكاتش، وهو أحد الشخصيات البارزه فى التحليل الاجتماعى للفن، طبيعة الجمالى (لوكاتش ١٩٦٣). ومع أن النقاد والمعلقون على أعماله تنبهوا إلى أن محاولته لتحديد فرادة الجمالى تعود به إلى التحليل المثالى واللاتاريخى لكتاباته المبكرة ما قبل الماركسية (راجع ليشتهم ١٩٧٠، ص ١٢٨، وليامز ١٩٨١، ص ١٢٨) فتحمل محاولاته دلالة على استيائه من نظريات الفن الاختزالية، ولذا فهى تمثل اتجاهاً مفيداً لدارسى أعماله. وقد كتب آخرون منذ عهد أقرب مقترحين تطوراً لنظرية جديدة لعلم الجمال، حتى أنهم انتقدوا ماذهبوا إليه فى مراحل مبكرة، فيقول فولر على سبيل المثال (١٩٧٠، ص ١٣):

> يعد انغلاق الحساسية الجمالية فى حد ذاته تحديداً أيديولوچياً. فهو يتطلب الانصياع إلى رؤية اختزالية تغترب عن ثقافة النظام الاقتصادى السائد.

وكتب ريموند وليامز تعليقاً غاية فى الحذر:

> حتى مع وجود تصنيف للجمالى، أرى أنه من الضرورة القصوى رفض مفهوم علم الجمال باعتباره يحدد مجالاً خاصاً من الاستجابة. بينما لا يمكن دحض إمكانية اكتشاف بعض التمثلات الدائمة ذات الطابع التنظيرى التى قد توفر بديلاً .

أما تيرى لقل فيذهب بأن على علم اجتماع الفن الاهتمام بتحليل كيفية بلوغ المتعة الجماعية:

> فإدراك الشكل الجمالى هو مصدر المتعة الرئيسى فى النص. وترتبط الأحاسيس الجمالية بالطبقة والجنس. وسوف تعتمد سياسة الإمتاع الجمالى على كيفية تكيف الحاسة الجمالية ونموها وفقاً للمحددات الجنسية والطبقية.

ويطرح تيرى إيجلتون فى كتابه الأحدث عهداً (١٩٨١) سؤالاً وثيق الصلة بالموضوع، يرتبط بالتحليل الاجتماعى للفن لدى لوكاتش، يستحسن النصوص

"**الواقعية**". يتساءل إيجلتون، "لما يعمل الإدراك الصحيح للواقع وتمثيله على تزويدنا بالإشباع الجمالى" (ص٨٤، التوكيد فى الأصل).

وكما أحاجى فى الفصل الخامس فإن التنبه إلى هذه الإشكالية قد قاد كتَّاباً مختلفين إلى القيام بمحاولات لإيجاد حلول متنوعة، بما فيها استخدام التحليل النفسى والأنثربولوچيا الفلسفية. وعلى أية حال لا يوجد اتفاق على الطريقة التى ينبغى على علماء الاجتماع أو علماء الجمال الماركسيين اتباعها لإدراك "الإشباع الجمالى"، أو التمثلات المتلازمة، أو حتى التعرف على ماهيتها. وسأحاول عبر الصفحات التالية إظهار أن علم اجتماع الفن قد أثار هذا باعتباره قضية حتمية، مؤكداً بأن فى نقد الرؤى الاختزالية ما يسمح بوجود الاستقلال النسبى للفن (كى يتطور وفقاً لإيقاعه الخاص، ويؤدى الدور المناط به، ويظهر فعاليته فى العملية التاريخية -راجع وولف ١٩٨١، الفصل ٤)، ولكن يتيح علم اجتماع الفن السبل لدراسة الطرح الذى يشير إلى استحالة اختزال الجمالى.

وأتناول بالدرس فى الفصل الثانى عدداً من الاستجابات المختلفة للتعارض الظاهرى بين علم الجمال وعلم اجتماع الفن بدءًا من رفض ثانيهما أو استبعاده باعتباره نوعاً من التهديد لعلم الجمال وانتهاء بتفسيرات علماء الاجتماع الراديكالية التى تضعف علم الجمال بتسيسه أو أدلجته. ومن ثم أستمر فى الفصل الثالث فى مناقشة مسألة القيمة بصفة عامة، كى أفحص المشكلات الخاصة بنظريات القيمة الجمالية بعامة، وإمكانية فصل القيمة الجمالية عن القيمة السياسية. أما الفصل الرابع فيسائل بعض نظريات الفن التقليدية، وأحاجى فيه استحالة وجود علم جمال "مجرد" أو غير مرتبط بالتحليل الاجتماعى. وفى الفصل الخامس أفحص بعض المحاولات لوضع خصوصية الفن فى إطار التحليل الاجتماعى، فى محاولة لإنعاش مشروع علم الجمال، ولكنه المشروع الذى لن تعوقه الفروض الماهوية أو المثالية مستقبلاً. وفى الفصل الأخير -السادس- أقوم بمحاولات لإيجاز هذه المناقشات، وأقترح مخططاً تمهيدياً لعلم اجتماع الجمالية.

التقابل بين علم الاجتماع والجمالية

يمثل علم الاجتماع ضمنياً وأحياناً صراحة تحدياً لعلم الجمال التقليدى. وهناك عدة أساليب للاستجابة إلى هذا التحدى، وسوف أتناول فى هذا الفصل بعض هذه الاستجابات لدراسة مدى وفائها بالمراد. ومن أجل هذا استخدمت كلاً من المصطلحين "علم الاجتماع" و"علم الجمال" بأوسع ما يتضمناه من معانى، حيث يضم "علم الجمال" كما أشرت من قبل نظريات تهتم بطبيعة الفن ومعايير الحكم الجمالى أيضاً. بينما يضم "علم الاجتماع" هنا مداخل متعددة تتناول الفنون، وتلح على فهمها من خلال موقعها الاجتماعى والتاريخى، معتبرة إياها مؤسسة من خلال ممارسات أوضاع محددة للإنتاج والتلقى، وبالإضافة إلى التخصص الأكاديمى لعلم الاجتماع، أحيل إلى التاريخ الاجتماعى للفن والأدب وكذلك إلى بعض مداخل التفسير.

ويعد الدفاع المحافظ عن علم الجمال أول رد فعل يواجه علم الاجتماع وينكر فاعليته فهو يرى أن لا علاقة للفنون بعلم الاجتماع. وفى الواقع يستمر العمل فى علم الجمال بوصفه منهجاً دون الإشارة إلى تدخل علماء الاجتماع (راجع على سبيل المثال، المقالات فى كتاب أشرن ١٩٧٢، أو هوسبرس ١٩٦٩، وكذلك الصحف، مثل **الجريدة البريطانية لعلم الجمال)**. بينما واصل الاتجاه السائد فى فلسفة الفن الانجلو- أمريكية بحثه فى طبيعة الجمال والخبرة الجمالية، دون أن يثنيه عن ذلك علم اجتماع الفن بتاتاً، الذى اعتبر علم الجمال، فى حد ذاته تطوراً تاريخياً، كما اعتبر علم الاجتماع الأحكام الجمالية ذات أساس طبقى وترتبط بالتمييز الجنسى، أى أن الأحكام الجمالية بصفة عامة نتاجاً أيديولوجياً. وربما قد قبل أحد فلاسفة الفن أو اثنان منهما ذلك التحدى، مما يؤكد أن العنصر الدخيل عادة ما يلاقى باللامبالاة. وفى مواجهتم زعم فلاسفة الفن بأن مشروع علم الاجتماع، لم تكن رؤيته صائبة وحاولوا التأكيد على قصور إمكانات علم الاجتماع، وكانت هذه المقولة الاخيرة ذريعة لتحييد المواجهة. ومن ثم سوف يقر المؤلفون بأن الفن نتاج اجتماعى، وأن التحليل الاجتماعى يمكن أن يكشف بعض أمور الفن، ولكنهم ينكرون أن هذا النوع من المعرفة قد يكون له تأثير فى جوهر علم الجمال، أى التأثير على مسألة القيمة أو الخبرة الجماليتين.

وفى بعض الحالات كان الهجوم على دعاوى علم الاجتماع يتجه إلى مناهج التحليل المبكرة غير المتقنة. (على سبيل المثال، مراجعة جمبرش لكتاب هوسر **التاريخ الاجتماعى للفن**، جمبرش ١٩٦٥، وكذلك تعليقات ولهايم على بعض الأعمال المبكرة فى مجال التاريخ الاجتماعى للفن، ولهايم ١٩٧٠)، وربما يمكن تبرير اعتراضهم على الرؤى التبسيطية الاختزالية، ولا يزال منهج علم الاجتماع الأكثر حداثة والذى لا يربط الفن بطبقة أو أيديولوچيا بطريقة مباشرة ومعادلة مبسطة معرضا للهجوم لرفضه احترام استقلالية الجمالى. وكتب جمبرش مقالة تبرز تعاطفه المفرط لدور العلوم الاجتماعية فى التأريخ للفن (١٩٧٥، ص٤٢) يقول فيها:

> "عند تناول مسألة القيمة، علينا رفض التدخل فى المسائل التى تمثل عناصر حيوية بالنسبة لمؤرخ الفن "فعلى عالم الاجتماع أن يقصر عمله على تقديم الوقائع الاجتماعية، وهذه الوقائع بطبيعتها ليس لها أى تأثير على القيمة.

وانتهى إلى أن علم الاجتماع "سوف يضطر إلى الاعتماد على مؤرخ الفن، فهو الذى يحافظ على مجموعة المبادئ والقواعد" ومن ثم يمكن لعالم الاجتماع مساعدة مؤرخ الفن، ولكنه لا يمكن أن يحل محله. (نفسه، ص٥٧)

وقد لمسنا فيما قبل الصعوبة القصوى فى قبول "مجموعة المبادئ أو القواعد" الفنية دون رؤية نقدية، فيوضح لنا علم الاجتماع أن مؤرخ الفن الذى يفترض تمكنه المهنى من القيم، هو فى الواقع يعمل فى إطار خطاب مؤسس أيديولوچيًا، ومن خلال موضع أيديولوچى (أى متصل بالنظام الطبقى، والمؤسسات القائمة، ومتأثر بالظروف الحياتية. والأمر الذى يعوز عالم الاجتماع كى يكون نظيراً لناقد الفن ومؤرخه هو نوع من التدريب على الوسائط الفنية أو الرموز الفنية أو المعارف الأخرى التى تشكل الإدراك. ودون ذلك فليس لتاريخ الفن أفضلية على علم الاجتماع فيما يزعمه من موضوعية فى دفاعه عن القيم فعلم الاجتماع على الأقل يكشف لنا عن الأصول والاتجاهات المتضمنة فى الأحكام الجمالية.

وفى مجال علم التفسير الفلسفى أفصح هانز چورچ جادامر عن معارضته لمفهوم كانط عن التجربة الجمالية باعتبارها غير زمنية وموضوعية وكان لأوسكار بيكر موقفاً معارضاً لجادامر فى هذا (١٩٦٢). فقد كان جادامر قد ذهب بأن الاعتقاد فى خلو الوعى الجمالي من الصلات الخارجة عنه، يعد تجريداً غير شرعى، نظراً لأن العمل الفنى والمتذوق له يحتلان موقعاً تاريخياً. فالبعد الجمالى يتم تجاوزه أثناء التلاقى مع أى عمل فنى. ويعترض بيكر على الأخذ بالموقع التاريخى للأعمال الفنية ومتلقيها، ذلك

لاعتبارها عوامل عارضة ولا علاقة لها بالتجربة الجمالية، فيرى بيكر أن التجربة الجمالية، تتألف، على وجه التحديد. من عناصر تتجاوز الوضع التاريخى، ويذهب بيكر بأنه:

> يستحيل تجاهل البعد الجمالى بشكل مشروع. فشافية العمل الجمالى لا تشير إلى مضمون خارج المضمون الجمالى بل تحيل إلى الفكرة، وهى فى جوهرها متجلية فى الشكل (بيكر ١٩٦٢، ٢٣٦).

وهنا أيضاً يعتمد الدفاع عن الجمالى على خصوصيته وهو مفهوم ينتمى إلى عصر يسبق ظهور المنحى الاجتماعى للفن.

وفى بعض الحالات يأتى الاعتراض على علم اجتماع الفن من إساءة فهم مشروعه أو ما يتضمنه. فعلى سبيل المثال نقد ديفيد كوت التحليل الاجتماعى للأدب عند جولدمان الذى كشف عن كيفية تمثيل الأعمال الأدبية لأيديولوچيا جماعات موجودة فى المجتمع، يكون مؤلفها عضواً فيها، وكانت أكثر أعمال جولدمان نجاحاً واحتراماً فى هذا الصدد، هى دراسته للمجتمع والأدب الفرنسيين خلال القرن السابع عشر (جولدمان ١٩٦٤). واعترض كونت (١٩٧٤) على مثل هذه النظرية لأنها لا تعطى المؤلف حيزاً متسعاً، ويبدو المؤلف ليس أكثر من "القابلة" التى تساعد علي ميلاد النص، حيث يصبح مصدره الحقيقى الطبقة أو الجماعة المعبر عن رؤيتها للعالم فى العمل. وقد اقترحت فى مكان آخر (وولف ١٩٨١، ص٦٧-٧٠) أن التحليل الاجتماعى للفن أو الأدب قد لفت الأنظار إلى المحددات البنائية للأعمال، ولا يستتبع ذلك إهمال المؤلفين، ففى عمل جولدمان على سبيل المثال قدر كبير من المعلومات عن تجربة راسين الخاصة وقيامه بدور الوسيط لوضع طبقته الاجتماعية ورؤيتها للعالم وينعكس ذلك من خلال عوامل شخصية ومرتبطة بالسيرة الذاتية. ولكن على أى حال فإنكار علم اجتماع الفن اعتماداً على أن محوره الرئيسى ليس قائماً على الأفراد، يبدو فيه تفضيلاً للتحليل النفسى للفن. ولا يتضح كيفية تجنب التحليل النفسى للفن مخاطر الرؤية الاختزالية، التى يهتم بها التحليل الاجتماعى، حيث يغدو الحكم أو التجربة الجماليين أمر ذاتى، وتذوق شخصى. ويبدو ولهايم مسانداً لنفس الموقف حول ضرورة التحليل النفسى للفن:

> عند الربط بين الأعمال الفنية والأوضاع الاجتماعية بطريقة **مباشرة** علينا بإغفال الإشارة إلى العوامل النفسية، ومن ثم التأكيد بشكل ضمنى على أن تلك العوامل ليس لها صلة بفهم الفن. وسوف يغدو هذا الاقتراح مستنفراً من الجميع. ففى الواقع تغدو التفسيرات الخاصة بالتحليل الاجتماعى مرهونة بالتداخل بين العوامل النفسية والأعمال الفنية، وفى هذه الحالة تبتعد تلك التفسيرات عن المجال الاجتماعى. (ولهايم ١٩٧٠، ص٥٧٥، التأكيد فى الأصل).

ومع أن ولهايم يتحدث عن التفسيرات السببية وليس عن كافة أنماط التفسير فى التحليل الاجتماعى، أعتقد أنه يخطئ أيضاً بخصوص أهمية التحليل الاجتماعى. فحتى عند ربط الأعمال الفنية بموضوعات اجتماعية (سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة) نظل ندرك أن تلك الأعمال أنتجتها أفراد أو جماعات من الأفراد (تحددت اجتماعياً). وسوف يشير التحليل الاجتماعى الشامل للفن إلى دور الأفراد بوصفهم وسيطا للمؤثرات الاجتماعية والأيديولوچية (وإن كان ذلك يتضمن التحليل النفسى، فهو أمر آخر). وإلى جانب ذلك، فهذا لا يثبت أنه طالما تعنى هذه التفسيرات بأمور الأفراد فهى من ثم لا تتعلق بالوضع الاجتماعى، فكل ما يتعلق بنفسية الفنان بوصفه منتجاً، لا قيمة له فى ذاته، وكأن الفنان رجل كان أم امرأة، يمكنهما العيش بمعزل عن موقعهما الاجتماعى أو التاريخى.

يعتبر الدفاع عن خصوصية الجمالى الذى يقيم الحصون حول ساحة "الفن" أو "الفنان" أو "المبدع" أو "القيم" أو "الشكل" لتأمينها ضد غزو نقد علم الاجتماع، أحد الدفاعات الغير مقبولة. وأفلح فقط فى إظهار إخفاقه فى فهم الصعوبات المرتبطة بتلك المفاهيم التى كشف عنها التاريخ الاجتماعى. فالمحافظون، لم يتبينوا أن "القيم" الملازمة لبعض الأعمال، والتى أجازها العاملون فى مجالى التاريخ والنقد الفنى، غدت معرضة للتمحيص النقدى، ويظل المحافظون المدافعون عن العالم الخاص بالجمالى يتمسكون بمفهوم هزيل ورخو للقيمة الجمالية والإبداع الفنى.

وفى مقابل ذلك كانت الاستجابة الثانية فى تلك المواجهة هى تقبل علم اجتماع الفن بحماس، إلى حد التنكر التام لأى تصنيف جمالى. وهناك أنواع متعددة لذلك التحليل الاجتماعى الاختزالى. فيتفق مناصروه على أن كافة إشكاليات علم الجمال فى سبيلها للزوال، لحظة الوعى بأن الإنتاج الفنى وتلقيه وتقييمه كلها فى عداد الوقائع الاجتماعية والتاريخية. فعلم الجمال هو مجرد منهج قائم رهن التاريخ، ويمكن تفسير "التجربة الجمالية" بلغة القيم الأيديولچية والسياسية. وأن "التقييم الجمالى" توظفه الطبقة التى ينتمى إليها الناقد أو أية مصالح أخرى.

وقد أشرت تواً إلى رأى هادجينيكولا فى أن اللذة المتولدة عن رؤية صورة ما هى آلا التآلف بين أيديولوچيا تلك الصورة وأيديولوچيا الرائى (راجع ص٢٤). وقد عرض هادجينيكولا (١٩٧٨) نقداً ممتازاً للمناهج التقليدية فى التاريخ والنقد الفنى كما بيّن لنا كيفية تلقى اللوحات التصويرية باعتبارها أعمالاً أيديولوچية. وقد حقق هذا بواسطة أمثلة إيضاحية دون اللجوء إلى هذا الضرب من الاختزال الذى يربط بساطة الأسلوب

أو المحتوى بأيديولوچية طبقة ما، وإنما أظهر أن التقسيمات الطبقية معقدة فى حد ذاتها، فاللوحات التصويرية تفصح عن أيديولوچيتها عبر اللغة المرئية بوصفها وسيطاً. ولا يمكن استخلاص هذه اللغة، أو ما أسماه "الأيديولوچيا المرئية" من خلال أيديولوچيا طبقة ما (نفسه، ص٩٦) حيث اهتم هادجينيكولا بالتأكيد على خصوصية الفن (ص٩٧). فجاء تحليله للوحات التصويرية بوصفها أيديولوچيا مرئية تحليلاً دقيقاً لتفاصيل الأسلوب والتركيب، وبناء على هذه المظاهر التمثيلية تنتج الأيديولوچيا. ولكنه حينما يتطرق للقيمة الجمالية والتأثير الجمالى يصبح تقديره اختزالياً إلى حد كبير، حيث قاده تحليله المادى للفن إلى الاستنتاج بأن الأحكام الجمالية تنشأ عن الأيديولوچيا الجمالية لدى الجماعات.

وعند الممارسة يعنى ذلك أنه من الآن فصاعداً علينا استبدال الصيغة المثالية للأسئلة المطروحة حول "ما هو الجمال" أو "ما سبب جمال هذا العمل" بالسؤال المادى من الذى اعتبر هذا العمل جميلاً، ومتى حدث ذلك، ولم حدث؟ (نفسه، ص١٨٣) فتحليل البيانات الخاصة بالقيمة الجمالية ينبغى أن يتم فى إطار ظروف الإنتاج التى صدرت فيها أعمال بعينها، وكذلك فى إطار تاريخ تلقى تلك الأعمال وتذوقها (راجع أيضاً هادجينيكولا ١٩٧٨).

وفى سياق مشابه يذهب ترى إيچلتون فيما يتعلق بنقد تاريخ الأدب:

> لا وجود لقيمة "جوهرية"... فالقيمة الأدبية هى الظاهرة التى تنتج عبر التملك الأيديولوچى للنص، أى "الإنتاج الاستهلاكى" للعمل، وهو حدث القراءة. وهى دائماً قيمة **نسبية**... فالمراحل التاريخية "للقيمة" قطاع فرعى للمراحل التاريخية لممارسات تلقى الأيديولوچيا الأدبية (ايجلتن، ١٩٧٦، ص١٦٦-١٦٧ التأكيد فى الأصل).

ووجهة نظر إيچلتون، كما جاءت فى كتابه **النقد والأيديولوچيا** (١٩٧٦)، أن إشكالية القيمة لا ينبغى التعامل معها سوى عبر علم أيديولوچيا القيمة إلى جانب علم الشروط الأيديولوچية لإنتاج القيمة (ص١٦٨). ومع ذلك فهذا يختزل القيمة الجمالية فى مظاهر الأيديولوچيا أيضاً، وإن تكن حصيلة أيديولوچية أنتجتها الظروف المادية والتاريخية. وهو محق بالطبع فيما أشار إليه عن عدم قدرة النقد البرجوازى على الإجابة عن سبب كون يتس شاعراً عظيماً أو مصداقية ذلك الحكم، إلا بفعل "البلاغة التى تعتمد على الحدس". (ص١٧٩). ويستنتج إيچلتون أن قيمة النص تتحدد وفقاً لمنهجين فهو يتحدد تبعا لصيغة الأيديولوچية، وبانتسابه للخطاب الأدبى المتوارث والمتعارف عليه." (١٨٦).

ويطلع علينا هذا الاستنتاج بمسألة هامة، يطرحها في عمله الأخير بوصفها إشكالية، تتناول البحث عن السبب الذى يمنح بعض الأعمال ذات التوجه الأيديولوچى الخاص، القدرة على تزويدنا بالإشباع الجمالى. (راجع، ص٢٥). ومع أنه من الضرورى تحليل المكونات الأيديولوچية لكل من النص وكيفية تذوقه، تظل هناك تساؤلات حول وجود خصائص "جمالية" خاصة للنصوص، وعن حقيقة توفر معايير جمالية خاصة بتلك النصوص. وتظل الفرضية التي تذهب بأن القيمة تكمن فى الأيديولوچيا -وإن كانت بصفة مركبة- بل يمكن تلخيص القيمة فى الأيديولوچية، تظل تلك الفرضية حلاً غير ملائم لهذه الإشكالية ويستحيل الرضاء عنه.

إضافة إلى ذلك: هناك نوع آخر من التحليل الاجتماعى الاختزالى لمسائلة القيمة الجمالية، نجده فى جماليات التلقى بأشكالها المتعددة. وعادة ما يؤسس مناصرو هذه النظرية نقدهم لعلم الجمال التقليدى على افتراض أنه ليس للنص (لوحة تصويرية، أو أى عمل ثقافى آخر) معنى ثابت، وإنما ينتج المعنى بواسطة المشاهد/ القارئ أثناء فعل التلقى، فالمشاهدة أو القراءة هى إعادة تفسير من خلال المنظور الخاص للمشاهد/ القارئ. (وفهم أكثر المحللين الاجتماعيين مناصرة "لعلم جمال الاستقبال" هذا التفسير باعتباره منتجاً فى أوضاع تتحدد بالظروف الاجتماعية والطبقية والجنسية، وما إلى ذلك). وفى هذا الصدد يتضمن علم جمال الاستقبال نظرية التفسير والسميوطيقا إلى جانب المقاربة التى أفصحت عن انتمائها إلى "جمالية الاستقبال" (راجع وولف ١٩٨١، الفصل الخامس) ولا يتضح لنا كيفية تضمين جمالية الاستقبال لإشكالية القيمة، ومع ذلك يمكن أن نأخذ فى الاعتبار اقتراحاً قدمه هانز روبرت ياوس.

يذهب ياوس إلى أن مجموعة القواعد الأدبية أُنتجت خلال تاريخ تلقى العمل نقدياً، حيث يظل التقييم الذى أصدره القارئ الأول باقيا ويزداد ثراء عبر عمليات التلقى المتوالية. (ص٨٠، ١٩٦٥). وفى مقابل "الأحكام المسبقة التى تعتمدها الموضوعية التاريخية"، يطرح ياوس جماليات للتلقى والتأثير (ص٩) وبما أن الأعمال الأدبية تبدو للقراء المتعاقبين على نحو مختلف، فمن ثم، يعاد تقييمها عند كل قراءة:

> ليس العمل الأدبى موضوع قائم بذاته، ولا يظهر بنفس الصورة لكل قارئ فى كل حقبة زمنية، فهو ليس نصاً يبوح بطبيعته اللازمنية عبر مناجاة ذاتية (نفس المرجع، ص١٠)

وأشار -بما ليس فيه مجالاً للشك- إلى أن أى عمل يواصل تأثيره الجمالى يأتى نتيجة "لأفق توقعات" المتلقى بالنسبة للعمل الفنى. وسوف تتخذ الأعمال الجديدة بعداً

جمالياً أكثر قرباً أو ابتعاداً من أفق التوقعات. وفى بعض الحالات (والمثال الذى استشهد به كان رواية **مدام بوفارى**)، يقيم العمل الأدبى بعداً جمالياً يُقصر تفهم العمل على فئة محدودة من القراء. ولكن على المدى الطويل قد تعمل هذه الأعمال على تغيير فعل القراءة بعامة -كما تغير القواعد الأدبية فى صميمها. ويبدى ياوس استعداده لتعريف القيمة الجمالية بلغة مقومات الاستقبال على هذا النحو:

> يعطى العمل الأدبى معياراً لتحديد قيمته الجمالية، وذلك من خلال وقعه على القراء، سواء كان ملبياً لتوقعاتهم، أو متجاوزاً إياها أو مخيباً لآمالهم. فالمسافة بين أفق التوقعات والعمل وبين التجارب الجمالية السابقة المألوفة والأفق المغاير الذى تتطلبه الاستجابة للأعمال الجديدة تلك المسافة هى التى تحدد طبيعة العمل الأدبى وفقاً لمقتضيات جمالية التلقى: فكلما تضاءلت المسافة بحيث لا يكون وعى المتلقى مطالباً بأى تغيير فى إفق التجربة الغير معروفة لديه، كلما اقترب العمل من المجال الاستهلاكى، أو القراءة الخفيفة (نفسه ص١٤-١٥).

وخلافا لعلم اجتماع الفن والأدب الذى يعين القيمة الجمالية بلغة أيديولوچيا مُنتج العمل، وبلغة التفاعل بين أيديولوچيا المتلقى والنص مثلما يذهب هاد جينيكولائل، تعادل جمالية الاستقبال بين القيمة ونوعية الاستجابة، متجاهلة مسائل القصدية، أو إمكانية استغلال النص. ولكنها لا ترتد إلى النسبية أو الذاتية المطلقة، طالما تفسر القيمة باعتبارها بناء تاريخياً متراكماً تكوّن بفعل جمهور المتلقين المتعاقب.

وهناك نقطة ضعف من تقرير ياوس فوفقاً له، يتمثل الإبداع الذى يربك التوقعات ويتحداها فى الشكل الأدبى وحسب، كما يبدو ذلك فى تناوله لفلوبير (١٨-١٩١٧، ١٩٧٠)، تحديداً، ولكن يجوز بالتأكيد توسيع هذا المفهوم ليشمل تمثل الأفكار، والحبكة والسرد وما إلى ذلك، مما يشتمل عليه الشكل الأدبى. والسؤال الذى يطرح هو ما إذا كان هذا تقديراً ملائماً لما يتضمنه التقييم الجمالى أم لا، ويظل الحكم هنا نسبياً مع أنه لا يقوم على أسس ذاتية، ذلك لأنه يفتقد المصداقية خارج إطار جمهور المتلقين الذين يتلقون العمل. وليس هناك مجالاً للشك فى أنه لا توجد مقومات إنسانية عالمية تتجاوز التاريخ قد تفسر بقاء كثير من الأعمال على مدى القرون، أو عبر الثقافات. ولربما اعتبرت هذه الأعمال كإنجاز يواصل تحديه للتوقعات بل ينطوى على احتمالات لتحديات مغايرة للأجيال القادمة وذلك نتيجة لبنيتها المركبة.

ومع أنه ينبغى على علم الجمال أيًاما كان منهجه أن يختص بجمالية التلقى (طالما أن القيمة لا يحددها سوى من يقومون بتلقى العمل). ومع أن تحليل ياوس يسمح لنا بفهم التلقى باعتباره ذو توجه أيديولوچي (ذلك لأنه تحدد بإطار أفق التوقعات القائم)، تظل جماليات التلقى تمثل تناولاً منحازاً للتجربة الجمالية والتقييم الجمالى. كما تظل فكرة «الارث العظيم» لا تمثل أى إشكالية ما دمنا نغفل عن الممارسات الأيديولوچية التى تنتج الأعمال الفنية فى نطاقها (أى سوسيولچية الإنتاج الأدبى)، وهى الظروف والممارسات التى تحدد الأفراد والمجموعات بوصفها الجمهور المتلقى، وبالذات الأفراد الرئيسيين بين جماهير المتلقين الذين يقع على عاتقهم تشكل الإرث الأدبى والحفاظ عليه (ويدخل ذلك فى نطاق علم اجتماع التلقى والنقد). ولا يدحض هذا النقد وجهة نظر ياوس فى أن القيمة تكمن فى تحويل التوقعات، ولكنها تؤكد أن التقاء التوقعات والنصوص يتألف على نحو تاريخى وعارض، ومع ذلك تظل هناك حاجة إلى البحث عن كيفية وأسباب اصطدام بعض الأعمال بالمتلقين فى ظروف معينة، ولماذا يكون مثل هذا الصدام "مرضياً" على المستوى الجمالى.

وقد أشرت بالفعل إلى عمل بورديو عن التحليل الاجتماعى للتذوق فى الفصل السابق. وكما أسلفت القول، كان هدف بورديو استبدال علم الجمال التقليدى (نسبة إلى كانت) "بجمالية شعبية"، فجاء عمله دراسة لكافة الأمور التى أُفتقدها تفسير ياوس. فقد أشار بورديو إلى عملية إفراز متلقين متباينى التوجهات نتيجة عمليات تاريخية واجتماعية ملموسة، والصلة الوثيقة بين تغاير الأذواق وعلاقات القوى الاجتماعية والثقافية (بورديو، ١٩٧٩). كما يظهر بورديو كيف عززت نظريات الفن المهيمنة فى المجتمع الغربى التقسيمات الاجتماعية، حيث تشكل جزءاً من "الرأسمال الثقافى" الذى يعمل مثقفوا الطبقة السائدة على نشره، ذلك لتمايز بين ذاتها والطبقة المستضعفة (وكذلك فى صراعها مع القطاع المهيمن بين أفراد طبقتها التى تتفوق فيما تمتلكه اقتصادياً وليس ثقافياً راجع جرانهام وويليامز ١٩٨٠، ص ٢١٩). فإن كانت هناك إمكانية توفر نزعة جمالية "موضوعية"، تبتعد عن الاهتمامات العملية، فيرجع ذلك إلى ظروف الحياة الموسرة للطبقة السائدة والتى تكسبها "بعد موضوعى أو ذاتى حيال الاحتياجات العملية"، (بورديو ١٩٨٩) ذلك بإرجاء الضرورة الاقتصادية أو إزالتها. وتغدو إمكانية وجود تذوق جمالى من هذا القبيل، بمعاييره الخاصة مرهون بالطبقية ومنحاز. ومن ناحية أخرى، ترفض "الجمالية الشعبية" مبدأ "الموضوعية". وتُخضع الطبقة العاملة الشكل للوظيفة والمادة فهم ينتمون إلى الجماعات المسودة فى المجتمع، الذين قد تم اقصاؤهم عن عملية اكتساب البعد الجمالى.

> فالعمل بالنسبة لهم لا يتحقق وجوده بمجرد التفوق فى أداء وظيفته التمثيلية، بل يتحقق بتمثيله لما هو جدير بالتمثيل، فتغدو وظيفته التمثيلية خاضعة لوظيفة أرفع، تعمل على حصد الواقع وتكثيفه، حينما يكون جديراً بالتخليد. (بورديو، ص٢٤٦، ١٩٨٠).

ويعرض بورديو أمثلة من التقييم لصور ضوئية ذهب بأنها تتأسس دوما على معايير تتجاوز نطاق التمثيلي مشيراً لما وراءه:

> وهكذا تثير صورة المحارب المقتول أحكاماً، وسواء أكانت إيجابية أم سلبية، فهى دائماً استجابات لواقع الفكرة الممثلة، أو إلى فاعليتها التمثيلية، فالمتوقع من الصورة إثارة الرعب من الحرب أو شجب أهوالها بمجرد إظهارها. (نفسه، ص٢٤٤).

ووفقاً لمعايير الجمالية الخالصة يعد البعد الجمالى التمثيلى "خيرَ مثالٍ للهمجية" (ص ٢٤٦) لأنه ينتقص من قيمة الاعمال الفنية لتغدو من عادات الحياة، ليرتد الشكل إلى الحياة الانسانية.

وبالفعل، نتفق مع بورديو فما يشير إليه بأن الأخذ بمبدأ الفن "الخالص" الذى اكتسب شرعية عالمية، إنما يربط بنزعة طبقية ويشكل موضع صراع بين الطبقات، حيث يستخدم كأداة للإبعاد و"التميز" ضد من هم دونهم. وعلى الرغم من أن هناك عدة مشكلات بخصوص تصنيف بورديو للجماعات، وفيمايخص تحويل هذا التصنيف من فرنسا إلى بريطانيا أو إلى أى مكان آخر (راجع مقالة مارى دوجلاس النقدية ١٩٨١). فالتحليل الاجتماعى "للحكم" وفقا لهذا المنهج يضع الجمالية التقليدية ذات النزعة للتعميم، رهنا للمساءله. ولكنه لا يستبدلها بجماليات أخرى. كما ذكرت من قبل (ص٢٠) أنه بالكشف عن نشأة علم الجمال التقليدى وفاعليته الأيديولوچية لا يعمل على إلغائه. على العكس، لو توفرت الأسباب التى تدعونا إلى الأخذ بخصوصية الجمالى، فيصعب على الجمالية الشعبية إفادتنا بذلك، لاختزالها الفن بإرجاعه إلى عوامل خارجية، وفى هذا الصدد قد يكون تعليق بورديو بأن البحث عن خصوصية الجمالى يدعم التمييز الثقافى الطبقى، ولكن تشير مارى دوجلاس بأن بورديو لم يكشف عن العجز المعرفى لنظرية الحكم الجمالى بقدر ما هاجم استغلالها لغايات اجتماعية. (دوجلاس ١٩٨١، ص١٦٤). ويظل تساؤلنا يدور حول السمة الخاصة للتميز الجمالى (البرجوازى). وبوصفه أحد أنواع جماليات التلقى (وهذا مدخل يدرك الحكم الجمالى وفقاً لمن يقوم بالحكم). يشتمل نقد بورديو على نقاط الضعف التى تنطوى عليها

نظريات التلقى بل يكاد يكون شبيها لأى تحليل اجتماعى اختزالى. فقد أخفق فى الإجابة عن السؤال الدائم حول الطبيعة الخاصة للخبرة الجمالية، لأنه لم يعره اهتماماً.

وهناك نموذجٌ ثالث يواجه المنهج النقدى للتحليل الاجتماعى للفن والجمالية، فبينما يؤكد البنية الاجتماعية والأيديولوچية للفن، فهو يحاجى بأن الفن أو بالأحرى الفن "الجيد" يتجاوز ظروف إنتاجه. ويمكن تجنب مأزق الاختيار بين جمالية مثالية لا نقدية، والتحليل الاجتماعى الاختزالى وذلك بإيثار بعض مفاهيم الاستثناء المعنية بالفن تحت ظروف خاصة. وفى هذا الصدد أود دراسة كيفية استخدام هذه الاستراتيچية فى نظريات كل من لوكاتش وماركوس وألتوسير، وعلماً بتباينها التام.

ويعرض لوكاتش فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى** تشذُّر التفكير والتجربة فى ظل الرأسمالية. ويبيِّن كيف أن مجتمعنا يتأسس على توثين السلعة حيث يؤدى تقسيم العمل إلى إمداد أفراده برؤى متشذرة تسعى للتشيئ، ذلك لعجز الأفراد عن تفهم مجتمعهم فى كليته، أو إدراك واقع علاقاته والبنى التى تتأسس عليها. فقد طور لوكاتش تحليل ماركس فى كتابه **رأس المال** الخاص بسيطرة النمط السلعى، ليستخدمه فى نقد الوعى. ويذهب لوكاتش أنه أصبح من الصعب بالنسبة لأولئك الذين يعيشون فى ظل الرأسمالية –سواء أكانوا من البرجوزاية أم من طبقة العمال– أن ينفذوا إلى الأشكال الظاهراتية كى يدركوا العمليات الاقتصادية ومحددات هذا التفكير. وعلى خلاف البرجوزاية، نجد لدى الطبقة العاملة اهتماماً موضوعياً للتغلب على التشيئ حيث أن التوثين السلعى والتشذُّر لا يخدمان مصالحهما. (نفس المرجع ص١٤٩). فمهمة الطبقة العاملة هى إعادة اكتشاف "الكلية" أى البنية التحتية ومنطقها. وبالنسبة للوكاتش كما هو بالنسبة لماركس فهناك عوامل مادية واقتصادية أساسية، يمكن تبين أثرها فى إنتاج أشكال خاصة من الوعى فى المجتمع البرجوازى. وأوضح لوكاتش أنه يمكن إدراك الكلية عبر "وسائطها" أى العملية التى من خلالها تنتقل البنى التحتية فى ضروب للتفكير (وهنا كما هو الحال فى أماكن أخرى، يقف معارضاً بشدة لأية محاولة لإدراك الكلية وكأنها معرفة بديهية، تتم دون وسائط، وهو فيما بعد يرى أن ذلك يؤدى إلى لا عقلانية الفكر الفاشى ومثالية الكليانية الزائفة) (راجع لوكاتش ١٩٨٠) وعلى هذا فتطور الوعى الطبقى لدى الطبقة العاملة هو اكتشاف الضروب القائمة بدور الوسائط التى تخفى العلاقات الفعلية بكافة أنواع التشيئ الجمالية التى تجعل الشئ المعنوى مادياً.

أما عمل لوكاتش المتأخر عن الجمالية والأدب الذى شغله –خلال معظم ما تبقى من حياته منذ نشر كتابه **التاريخ والوعى الطبقى** فى ١٩٢٣ حتى وفاته، لما يقرب من

خمسين عاماً بعدها، يعتمد على مفهوم "الكلية" الذى يقف معارضاً للتشيئ. فالأدب الجيد هو الذى يصور الكلية، ومن ثم فهو الأدب "الواقعى" بمدلول لوكاتش الخاص. حيث يقيم الفن الواقعى الصلة الضرورية بين المظهر الخارجى والواقع وتمثل هذه الصلة العلاقات والبنى الفعلية للمجتمع فى شكل خيالى وعلى خلاف الأدب الملتزم بالمذهب الطبيعى، الذى يكتفى بالوصف من خلال تفصيلات دقيقة، دون التوغل فى المقومات الدفينة المحددة للحياة الاجتماعية تسعى النزعة الواقعية إلى تقديم "النموذجى" ليكشف عن القوى الاجتماعية والسياسية الفاعلة في المجتمع (راجع على سبيل المثال لوكاتش ١٩٧٠). وتعرضت اعداداً كبيرة من اطروحات لوكاتش وفرضياته للنقاش والجدل على نطاق واسع ومن بينها: مفهوم الواقعية ذاته، ورفض الاعتراف بالفن الحداثى بوصفه شكلاً يعبر عن التزام سياسى وفنى، والمفاضلة بين بعض المؤلفين دون سواهم وما إلى ذلك. والمسألة التى أود تناولها هنا هى طبيعة الفن التى تشكل أساس عمل لوكاتش والتى تبرز الفن أو الأدب باعتبارهما يهيئان أدواراً قادرة على نقد الرأسمالية ومواجهتها.

وحتى فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى**، الذى جاء عملاً فى السياسة والفلسفة لم يهتم بالجمالية ويطرح لوكاتش الدور الخاص الذى قد يقوم به الفن فى وعى الطبقة العاملة. وفى سعيه لتحقيق الرؤية المتماسكة الكلية، يقول لوكاتش (١٩٧١، ص١٣٧):

> نحن بصدد موقف... لا ينبغى السعى إليه في ثمة بنية أسطورية متجاوزة، فهو ليس أمراً يتعلق بالروح، أو حنيناً كامناً فى الوعى، بل يتوفر له مجال للنشاط الفعلى والأثر الملموس وهو ما يحمله لنا الفن.

ثم يعرف لوكاتش أهمية النظرية الفنية لمبدأ الفن كما يلى:

> مبدأ الفن هو خلق كلية قائمة يحققها الشكل بتعيينه المحتوى الكامن في قوامه المادى. ووفقاً لهذا الرأى، بوسع الشكل إزالة العلاقة العارضة التى تربط الأجزاء بالكل، مرحلة التعارض السطحى بين الصدفة والضرورة. (نفسه)

ويواصل نقده لهذا المفهوم للفن فى أعمال شيلر وهيجل وفيخت **Fichte**، وكلهم يوضحون الحاجة إلى رؤية كلية فى مواجهة التشذر المتزايد. ويرى لوكاتش أن نظرياتهم الخاصة بالفن غير وافية، لأنهم يحولون عملية الإبداع إلى "أسطورة" (ص١٤٠) بدلاً من السعى لتحقيق المهمة الفعلية وهى الاستدلال على وحدة الموضوع المتشذر. وتبدو أحجيته

هنا موجزة، ثم يتخلى مباشرة عن مسألة الجمالى، لذلك لا يتضح موقفه إزاء ذلك الموضوع. ويبدو في سياق أطروحته كأنه يقف ضد الكليات الزائفة، التى لا تتأسس على تحليل ملائم للفن أو الإبداع، ولكنها تناشد الجمالى للخروج من مأزق، فهو أقرب الحلول الظاهرة لمشكلة التشذر، ويذهب لوكاتش: "أن الصياغة الجمالية، فى أشمل صورها، يمكنها إنقاذ (كافة تفصيلات الحياة) من الآثار المدمرة للميكنة والتشيئ". (نفسه، ص١٣٩). ومن ثم يفسر لوكاتش هنا الرؤية الكلية للفن كرد فعل للوجود المتشيئ، بينما استبعد المفاهيم الخاصة التى تفسر الكلية. ومع ذلك لا ينكر لوكاتش إمكانية الفن لإنتاج كلية صحيحة، وكمارأينا يعتمد كل عمله الأخير على هذه الفرضية.

ويمكننا تناول المسألة الخاصة بإمكانية الفن على تمثيل رؤية كلية فى مجتمع متشذر، من جانبين: أولهما الحاجة إلى تفسير الأوضاع التاريخية الخاصة والتى من خلالها يمكن للفن أو لفنانين معينين أن يصلوا إلى هذه الرؤية. وثانيهما: وهى مسألة بالغة الأهمية تتعلق بطبيعة الفن القادر على توصيل تلك الرؤية. يهتم لوكاتش اهتماماً كبيراً بالجانب الأول، يذهب لوكاتش -على سبيل المثال- أنه فى مرحلة متقدمة من التطور الرأسمالى تمكن الكتاب من إدراك طبيعة مجتمعاتهم وتعريتها. (راجع لوقل ١٩٨٢، ص٧٣). حتى فى هذا الأمر توجد بعض المشكلات، فعندما يحاجى لوكاتش (مستعيناً بآراء انجلز بوصفه مرجعاً يؤكد ما يذهب إليه) أنه حتى بالنسبة إلى المشاركين غير التقدميين، من أمثال بالزاك ذى التوجه الملكى والرجعى فمن حقه الإدلاء برأيه الخاص فى الرؤية الكلية. وكما أشار لاقل (١٩٨٠، ص٧٤) فإن هذا القول يتعارض مع وجهة نظر لوكاتش، التى عبر عنها فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى** ومفادها أن التضامن مع البروليتاريا فى موقفها شرط لتحقيق الواقعية والتوصل إلى الحقيقة. وفى حالة صعود الرأسمالية، ربما يكون المعادل للموقف السابق هو التضامن مع البرجوازية الثورية الناشئة، ولكن بالطبع لا يجب تدعيم المدافعين عن النظام القديم. ويذهب لوكاتش بأن بعد اندماج مؤسسات الحكم البرجوازى فى١٨٤٨ لم يعد الإمكان إنتاج روايات واقعية عظيمة فى الغرب، فالرؤية الكلية التى تقوم بعمل ثورى للإطاحة بالمجتمع القائم أصابها التشتت، واستبدلت بالتفكير المحافظ الشديد التشيئ للطبقة الحاكمة الجديدة.

ويمدنا ذلك ببعض الأفكار الهامة لتحليل الأدب النقدى وكذلك الأدب الاجتماعى، وهى تأخذ بضرورة استيعاب شروط الوعى النقدى فى علم اجتماع الأدب. ولكنها لم تأخذ بذلك مأخذ الجد، فلم يحرز مشروع علم الاجتماع إنجازاً لعجز لوكاتش عن توفير بيان منهجى لكيفية إنتاج المؤلفين أو لإنتاج الرواية ويعمل على تحليل الوضع الطبقى للكتاب الواقعيين

والوعى التاريخى الخاص بهم. ولم يوضح لماذا يسمح أسلوب الإنتاج الأدبى فى أوقات بعينها وظروف اجتماعية معينة بتغيير الوعى النقدى، ويؤدى بنا ذلك إلى النقطة الثانية.

وبالفعل لم يُجِب لوكاتش عن التساؤل الدائر حول فرادة الفن بوصفه خطاباً للتعبير عن الوعى النقدى الواقعى. وقد حاجى بعض المعلقين أن إيمانه بدور الفن فى القيام بهذه الوظيفة، يرجع إلى كتاباته عن الفن فى مرحلة ما قبل الماركسية (وعلى وجه الخصوص كتابات **الروح والشكل** ١٩٧٤، **ونظرية الرواية** ١٩٧١ ب). والتى يعيد فيها إنتاج الرؤية المثالية والرومانسية للفن، باعتباره "المستودع المتميز لقيم الإنسان الأصلية" (لاقل ١٩٨٠ب، ص٧٤، وراجع أيضاً ليشتم ١٩٧٠، ص٩٤، ٩٥). وهكذا يكون الاعتقاد بأن الفن يعمل على إنتاج معرفة بالواقع افتراضاً غير مدروس على نحو كاف فى عمله المتأخر على الرغم من أن الواقعية كانت قد اكتسبت تعريفاً شديد المادية. وأياً ما كان السبب، فيفتقد عمل لوكاتش أى دراية عن خصوصية الفن (على الرغم من أن عنوان آخر أعماله عن علم الجمال) تعلل سبب احتوائه على مضمون سياسى وتقدمى كامن فيه. وليس هناك محاولة الدفاع عن رؤيته المحدودة التى قيدت تحليله فى إطار الأعمال التقليدية "العظيمة".

وحتى ماركوز لا يتردد فى استثناء الجمالى بوصفه يخلو من تشوهات المجتمع الرأسمالى، ورحب بالفن لقدرته على تخليص الوعى من معاناة الكبح والقمع. وبدأ فى إحدى مقالاته المبكرة بانتقاد "المنحى التقريرى" للثقافة، الذى يقوم بطريقة أو بأخرى بتعزيز وتأييد وجود نظام غير عادل، وطرح ماركوز فى مقابل ذلك الثقافة النقيضة وبوسعها منازعة المجتمع فى قضاياه (ماركوز ١٩٦٨). وفى كتابة **أيروس والحضارة** ١٩٦٩ يتبع شيلر فى التأكيد على طبيعة الفن باعتباره لعباً. ويطور هذا الرأى لمفهوم الفن بوصفه قادراً على التوفيق بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع (نفسه ص١٥٦). وفى مجتمع يتأسس على الكبت يصبح الفن العامل الذى يتيح الحرية، بل قد يكون العامل الممثل لها.

> يكمن خلف الشكل الجمالى التآلف المكبوح بين الحسية والعقلانية كما يكمن الاحتجاج الدائم ضد تنظيم الحياة بمنطق الهيمنة كما يكمن نقد مبدأ الأداء. (نفسه، ص١٢١) .

وفى آخر الأمر، يظل الفن حتى الآن يمثل المعارضة (ص١٢١) بينما لازال عزل العنصر الجمالى يشكل خطورة، ذلك لإستمرار الفصل بين التجربة الفنية، والتجربة الحية فى العالم. وفيما بعد تمكن ماركوز من تعيين ثقافة معارضة حقيقية (وإن كان ذلك بشكل موجز)، تتواجد فى الفن وأسلوب الحياة الذى أوجدته الحركة الطلابية. (ماركوز ب١٩٦٩).

لا نجد فى أى من هذه الأعمال جهداً لتطوير نظرية غير مثالية للتجربة الجمالية. فحتى العودة إلى شيلر تعنى إنكار مبدأ التاريخية، وكذلك النقد الهيجلى للأنواع الجمالية الذى اعتمد عليه لوكاتش قبل تحوله للماركسية. وبالنسبة لماركوز يظل ما هو جمالى معياراً إنسانياً عالمياً. وفى آخر أعماله **البعد الجمالى** (١٩٧٨) يؤكد بتحد واضح استقلال الفن عن علاقاته الاجتماعية، وقد قدم مقالته باعتبارها نقداً للمعتقد الماركسى التقليدى. ويذهب ماركوز بأنه على الرغم من نوازعه الإيجابية يظل الفن قوة مناوئه (ص٨)، محدثاً لغة تعبر عن تجربة ذات اختلاف جذرى (ص٤٠)، وهكذا ينتقد الفنُ المجتمعَ الذى ينشأ فيه. وتتأسس أطروحته على فكرة تمتع الفن بقدر كبير من الاستقلال عن العلاقات الاجتماعية (ص ٩). يتجاوز البعد الجمالى عملية إنتاج الفن، ومع ذلك لا توجد أدنى محاولة لشرح كيفية تحققه وبدلاً من ذلك، فتقدم لنا احكام من هذا القبيل: حيث أن الفن يتناول حقائق عالمية غير مرهونة بتاريخ زمنى، فهو يحتكم إلى وعى لا يخص طبقة بعينها، بل يناشد وعى البشر، بوصفهم كائنات تتفق فى النوع، وتعمل على تنمية كافة طاقاتها التى تعمق إحساسها بالحياة (ص٢٩). "فالمنطق الكامن فى العمل الفنى ينتهى بمثول منطق آخر أو حاسية مغايرة، تتحدى التفكير العقلى أو الحاسية المشكَّلة من المؤسسات الاجتماعية السائدة" (ص٧).

ومثلما الحال فى كتابات ماركوز المبكرة، فنفتقد تحليل دقيق لإنتاج الفن باعتباره أيديولوچيا تنتج بدورها نقداً للأيديولوچيا فى ظل الظروف القائمة. وفى هذه المقالة الأخيرة، لا توجد أية إشارة لتحول الفن فى ظل الأنظمة المتغايرة والتشكلات الاجتماعية المتباينة. وعند تناول مسألة القيمة الجمالية كانت أطروحات ماركوز إماغير مباشرة أو ميتافيزيقية.

> أعنى بالأعمال "الأصيلة" أو "العظيمة" تلك التى تحقق معاييراً جمالية سبق تعريفها كمقوم للفن "الأصيل" أو "العظيم". وأدعم دفاعى عن هذا الرأى بالتأكيد على أنه عبر تاريخ الفن الممتد، وبرغم تغيرات التذوق، هناك معيارُ يظل ثابتاً (ص ١٠).
>
> ينشأ التشكل الجمالى وفقاً لقانون الجمال، وتعد جدلية الإيجاب والسلب والمواساة والمحنة. هى جدلية الجمال (ص٦٢).

فالدفاع هنا عن استقلالية الفن ومعيار الحكم الجمالى قد تم بمجرد التأكيد عليهما. فبينما يعترف ماركوز بالطبيعة الأيديولوچية للفن، وكذلك صلته بعلاقات الإنتاج التى فيها (على سبيل المثال ص١٠٥) فهو يتخاذل أمام الاجتهاد فى تطوير علم جمال اجتماعى، ويحتمى بالمقولات المثالية الخاصة بالجمالية التقليدية.

وفى النهاية أتحول إلى ألتوسير الذى يستثنى الفن من الحتمية الاجتماعية، وفيما يخص المشكلة المتعلقة بالفن وإمكانية اعتباره أيديولوچية محضة، أم اعتباره أداة لإنتاج المعرفة، فيلجأ التوسير لحل تلك الإشكالية بالمساومة والجدل ليفيدنا بأن الفن يحتل موقعاً متوسطاً بين هذين الرأيين. (راجع ألتوسير ١٩٧١ب). فالفن لا يمنحنا معرفة بالعالم، ولكنه يجعلنا "نستشعر حقيقة أيديولوچيا هذا العالم" (نفسه، ص٢٠٤) كما يمارس الفن تأثيراً أيديولوچياً، ويظل على علاقة وطيدة بالأيديولوچيا، حتى أنه:

> من الصعب التفكير فى العمل الفنى، وفى خصوصية تواجده الجمالى، دون أن نأخذ فى الاعتبار علاقته المتميزة بالأيديولوچيا، أعنى بذلك **التأثير الأيديولوچى المباشر والذى لا مناص منه.** (ألتوسير ١٩٧١أ، ص٢٢٠، التوكيد فى الأصل).

وبما أن الفن لا يمدنا بالمعرفة فحسب، فهو ليس أيديولوچياً أيضاً، ويقول التوسير: "لا أضع الفن الحقيقى ضمن الأيديولوچيات" (١٩٧١ب، ص٢٠٣). وتبدو هذه محاولة لتوضيح خصوصية الفن بالنص على أنه يقع بين المعرفة والأيديولوچيا، مع الامتناع عن اختزاله فى أى منهما. ويبدو هذا غامضاً وغير مرضٍ فى سياق النظرية التى تصر على التمييز الواضح بين العلم والأيديولوچيا. عندئذ يصعب فهم القصد وراء التأكيد بأن الفن "يجعلنا نرى" الأيديولوچيا (١٩٧١ب، ص٢٠٤)، وعلى أية حال ربما نظل نتساءل إن كان ما نراه أهو فى حد ذاته علمى أم أيديولوچى. وفيما يخص نظرية علم الجمال يفضى ذلك إلى معاودة الاعتراف بمساءلة خصوصية الفن وتجنبها فى آن، ذلك عبر اكتشاف اعتباطى لمجال فكرى أو معرفى يتوسط النقيضين، ويتم تعريف خصوصية الفن بموجبه، ولكن يظل هذا التعريف لا وجود له ولا تدعمه حجة تخرج عن إطار هذا التعريف. وتبدو تلك التسوية غامضة على نحو مذهل بالنسبة لتحليل ألتوسير الذى يتسم عادة بالصراحة وكذلك يتسم اعتماده على مصطلحات مثل "رؤية" و"إدراك" و"استشعار" (التى يرجع إليه الفضل فى وضعها داخل علامتى اقتباس (١٩٧١ب، ص٢٠٥). وإذا تناولنا القيمة الجمالية على انفراد فإن هذا لا يجعلنا نطمئن إلى أننا يمكن أن نكتشف هنا نظرية محايدة فى الفن: و"الفن" (أعنى به الفن الأصيل، وليس أعمال المستوى المتوسط أو العادى) لا يهبنا معرفة. (نفسه، ص٢٠٤) وهناك إغفال للإشكالية التى تنشأ عن محاولة تصديق الفن "الأصيل" أو الفن "المتوسط". بصفة خاصة تخدم تعليقات ألتوسير عن الفن فى هذه المقالات فى تأكيد الرأى القائل بأن الوسيلة لحل إشكالية العلاقة بين علم الاجتماع وعلم الجمال لا تتحقق بمجرد استثناء الفن من عمليات الحتمية الاجتماعية.

والاستجابة الرابعة والأخيرة للتحدى الذى يواجهه التحليل الاجتماعى تكون بتقبله عن طيب خاطر، وتعمل على تطوير نظرية جمالية تستعين بالتحليل الاجتماعى. وتعد المداخل المادية لخصوصية الفن أمثلة لهذا العمل، لأنها على وعى بالإنتاج الاجتماعى والتلقى فى الفن، كما تحاول تفسير الطبيعة الخاصة للفن، وسوف آخذ بعين الاعتبار بعضاً من هذه الكتابات فى الفصل الخامس. وفى غضون ذلك، سوف أختتم هذا الفصل بالتعليق على إخفاق المداخل الأخرى التى إما تعمل على إذابة الجمالى فى الاجتماعى، أو تنكر صلة علم الاجتماع بما هو جمالى، وذلك لكونها غير قادرة على فهم مشروع التحليل الاجتماعى، أو لأنها تعد الفن استثناءً. وقد حاججت بأن كل هذه الأساليب غير مشروعة كما أنها لا تساعدنا على التوصل لإنماء جمالية اجتماعية.

وتعد العلاقة بين القيمة السياسية أو الأيديولوچيا وما ظللت أطلق عليه "القيمة الجمالية" واحدة من أكثر الصعوبات التى تواجهنا حتى الآن. ومع أننى قد وقفت ضد حذف الاثنين أو اختزال ثانيهما فى أولهما، إلا أنه يجب التأكيد على أهمية فهم الطبيعة الأيديولوچية للفن التى أظهرها إيجلتون وهادچينيكولا وآخرون. عندئذ تكون المشكلة هى تقرير ما إذا كان هناك نوعان من القيمة فى الأعمال الفنية إحداهما داخلية تتصل بالقيمة الجمالية، والأخرى خارجية تتصل بالقيمة السياسية. واذا كان الأمر كذلك، فما هى العلاقة بين الاثنين؟ وسيكون الرد المبسط لذلك أن القيمة السياسية لنص أو لأى عمل لا علاقة لها على الإطلاق بميزته الجمالية. وفى ذلك اغفال لأهمية الأطروحة التى تؤكد على حتمية الموضع الأيديولوچى والتاريخى لكافة المتلقين، كما تظهره مناهج علم التفسير، وعلم الاجتماع النقدى والماركسية. ربما ينقصنا هنا التمييز الواضح الذى اقترحه بورديو بين الأسلوبين للنظر إلى الفن، والأهم من ذلك، ربما تكون المظاهر الخارجية أو الوظيفية "للنزعة الجمالية" أكثر خفاءً وغموضاً. وبالتأكيد، يصعب تبين نوعية التجربة الفنية التى يعرفها بيكر لو كان الغرض منها هو تجاوز الواقع الاجتماعى والوجودى للممارس. فكما أشار جيرمى هوتورن "لم يكتشف بعد أسلوب مرض لتحديد ما يميز بين القيمتين الجمالية واللاجمالية" (١٩٧٣، ص٣٦). وسأتناول فى الفصل القادم قضية العلاقة بين القيمتين السياسية والجمالية فى محاولة للتحقق من إمكانية تحديد مثل هذا التمييز.

القيمتان السياسية والجمالية

وقد تعرض مفهوم القيمة الجمالية مؤخراً لأزمة من نوع ما، وذلك بصرف النظر عن رد الفعل النقدى لعلم اجتماع الفن. فتزداد الصعوبة فى تبرير أى اعتقاد بوجود "معايير موضوعية" لتقييم الأعمال الفنية أو الدفاع عنها فقد بات المدافعون التقليديون عن الخاصية الجمالية موضع هجوم فى الأوساط الفنية ذاتها. وذلك لسياساتهم وممارساتهم المنحازة. وعلى سبيل المثال ما يدور حالياً من جدل حول سياسات الاقتناء التى تتبعها صالة عرض تيت **Tate**، حيث استهل ديفيد هوكنى- الهجوم على مدير الصالة (١٩٧٩) لتفضيله الفن غير التمثيلى مما أثار بعض القضايا الهامة عن أسس التقييم، (راجع كذلك رد نورمان ريد ١٩٧٩، والمراسلات التى وردت فى صحيفة الأوبزرفر عدد ١٨ مارس ١٩٧٩). وقد انتقد أندريه برايتون (١٩٧٧) الناقد الفنى صالة عرض تيت **Tate** أيضاً لما تعرضه باعتباره الفن الرسمى وهو اختيار عشوائى لجماعة مختارة من الناس. وقد تزايدت مثل هذه الانتقادات لمتحف الفن الحديث فى نيويورك*(راجع والش ودنكان ١٩٧٨). فقد تعرض وضع الجيل الطليعى وأنصاره فى المتاحف وبيوت النشر وأماكن أخرى إلى حلقة مستمرة من النقد اللاذع؛ ويعد استحواذ متحف تيت **Tate** على أحجار (قرميد) كارل أندريه، من أكثر الأمثلة المعروفة (راجع على سبيل المثال مقال صحيفة **الجارديان** عدد ٢ فبراير ١٩٨٠ عن ألان بوبيس الذى عين مديراً لتيت **Tate**، وكان عنوان المقال "لا ضمانات لبيع الأحجار أو التخلص منها"). وتتعرض فى الوقت الحالى الكلية الملكية للفنون أيضاً للنقد من اتجاه آخر بعد إصرار الحكومة على أن تولى الكلية عناية أكثر لاحتياجات الصناعة (راجع مقالات **الجارديان** عدد ١٤ نوفمبر ١٩٨٠، والأوبرفر عدد ٢٢ مارس ١٩٨١، وملحق **التايمز** عن التعليم العالى عدد ٢٧ مارس ١٩٨١). وكذلك انتقد المركز البريطانى للفنون أيضاً على صفحات الجرائد إضافة إلى الصحف المتخصصة نظراً إلى اتجاهه المحافظ ونخبويته وممارساته المنغلقة إضافة إلى عدم مراعاته للرأى العام (راجع ستكلف ١٩٨١، وانس ١٩٨٠، بارسون ١٩٧٩، كريج ١٩٧٩).

ويحتل السؤال الخاص بماهية القيمة الجمالية، موضعا مركزياً في هذا السجال. وفى احتدام مثل هذه السجالات ما يوحى بزعزعة، الثقة فى الأجوبة التى كانت

تستخدم فيما قبل للردع. فلم يعد من السهل التمسك بآراء لا تقبل المناقشة عن الفن الجيد الذى نتعرف عليه فور مشاهدته، أو عن القادرين على التعرف على هذا الفن الجيد. كما يصعب التسليم بعدم وجود مشكلة قائمة عند اقتناء اللوحات أو توزيع المنح على المؤلفين، أو دعم الفرق المسرحية إلخ.. لأنه فيما يتعلق بسياسات وممارسات النخب الثقافية فقد تم الكشف عن التحيز المفرط للقائمين عليها بينما تعمل المفاهيم الرسمية المتداولة فيما يخص "الجودة فى الفنون" على محاربة دعم الفنون الإثنية على سبيل المثال؛ ففى معظم الأحيان لا تتفق الفنون الإثنية والمعايير التقليدية للتقييم (راجع كان ١٩٧٦، ١٩٨١). كما أن المعايير الرسمية لا تأخذ الفن الشعبى فى الاعتبار أو الأعمال التى انتجت خارج الاتجاه السائد فى الأدب أو الفن فى العالم، مثل السير الذاتية، وكتابات أخرى لكتاب من الطبقة العاملة، والتى نشرها اتحاد الكتاب العمال (راجع أيضاً برايتون وموريس ١٩٧٧). وقد أظهرت دراسة حديثة للمنح التى يعتمدها مجلس الفنون للكتاب أنه فى الاعتماد على مفاهيم غامضة وغير نقدية لإضفائها على "قيمة" العمل و"الكتابة الجادة" ما يخفى -فى واقع الأمر- أساليب منحازة (عند التطبيق، والرعاية وربما عند التقييم أيضاً) يترتب عليها تفضيل بعض الكتاب على حساب الآخرين. ومجلس الفنون على وعى تام بهذه الانتقادات، كما هو الحال بالنسبة للنخب الثقافية التى تنتج الفنون أو تدعمها أو تقدمها. فهناك استعداد لخوض النقاش حول "الخاصية الجمالية"، على الرغم من أن هؤلاء النخبويين يتخذون موقفاً دفاعياً أو متشدداً فى معظم الأحيان.

وقد عقدت **دورية الجامعات الجديدة New Univeristies Quarterly** الفصلية مؤتمراً فى عام ١٩٨٠ (والذى جمعت أبحاثه ونشرت فى المجلد ٣٥ العدد الأول، شتاء ١٩٨٠/١) وكان موضوعه "التميز والمعايير فى الفنون". وتمثل الأبحاث وجهات نظر متباينة بدءاً من نقد الطليعيين والدفاع عن معايير موضوعية فى التقييم، وامتدادا إلى نقد التكتلات الشللية فى عالم الفنون. ومع أن بعض الكتاب تناولوا قضايا مرتبطة بخيارات وتفضيلات خاصة لمجلس الفنون البريطانى وللمتاحف المهيمنة، ومع أنهم عرضوا مواقفًا تحليلية متنوعة لكيفية وضع المعايير، فما يجمع بينهم هو اعتقاد شبه متفق عليه بوجود مثل هذه المعايير أو إمكانية تأسيسها.

ويعبر سير روى شاو الأمين العام لمجلس الفنون عن هذا الرأى بوضوح قائلاً:

> تأسس مهمة مجلس الفنون فى التوصل لمعايير قيمية... والارتياب فى قدرة المجلس على التوصل إلى أحكام قيمية موضوعية من شأنه إفساد عمل المجلس، خاصة هيئة المستشارين واللجان، إلى جانب موظفيه. (شو ١٩٨٠، ١، ص٣٣).

ولا ينطوى حديثه على مجرد إيمان براجماتى بالموضوعية، بل حينما يواصل مناقشة التحديات التى تعوق مفهوم "التميز"، يجدها واهية، ويضيف قائلاً:

> بالطبع، عند التطبيق العملى عادة ما تحمل الأحكام القيمية مسحة ذاتية ولكن الغرض من هيئة المستشارين هو توجيه النقاش حتى يتجاوز العوائق الذاتية للتوصل إلى حكم جمعى أكثر موضوعية. (نفسه ص٣٥).

واستطرد قائلاً: "إن إمكانية إقامة مثل هذه الأحكام القيمية يتأتى باجتماع الموهبة الفطرية، والتعليم والتمرس والخبرة" (نفسه، ص٣٦).

كما دأب بعض المشاركين فى المؤتمر على إعادة التأكيد على الفرضيات التقليدية الخاصة بالفن مستخدمين لغة تقليدية وغير نقدية وغدا الروائى شارلز ديكنز بطل هذا المؤتمر (راجع هوجارن ١٩٧٠/١، ص٢٣-٢٤ هو لبروك ١٩٨٠/١، ص٨٩-٩٣)، حيث يمكن قياس تجاوزات الأدب "المعاصر" و"التجريبى" وفقاً لمعايير أدبه. وتفتقد الأعمال كلها، الدفاع عن "المستويات" حتى حين توظيف الآليات التحليلية التى تتناول الخاصية الجمالية المستخدمة (وذلك أفضل من الارتداد إلى الأفكار المرفوضة التى تذهب بأن "البشرية تجاهد لفهم ذاتها... سعياً وراء الحقيقة" (هلبروك، ١٩٨٠، ص٩٣٠) مما قد يعترف بالتأثير الاجتماعى فى إنتاج الفن، وتلقيه وتقييمه، وضرورة تبين الصلة الوثيقة الجامعة لتلك العناصر.

وقد أدى الاتجاه السائد لمثل هذه الفروع المعرفية وتقنين الفنون إلى زعزعة النقد النسائى لتاريخ الفن. كما أظهرت جريلدا بولوك وآخرون تدخل اعتبارات النوعية الجنسية فى البحث عن "التميز". ويتجلى ذلك بوضوح فى الحالة المعروفة الخاصة بالعمل التصويرى للفنان دافيد "شارلوت فى وادى اونى" **Charlotte du val d'ognes** عام ١٨٠٠ والمعروضة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك. فحينما عُرف أن امرأة هى التى رسمتها، وهى كونستانس- مارى شاربنتر هبطت قيمة اللوحة المادية والنقدية معاً (راجع هس ١٩٧٣، ص٤٥، وحول إعادة تقييم العمل بعد هذا الاكتشاف، راجع جرير ١٩٧٩، ص١٤٢، باركر وبولوك ١٩٨١، ص١٠٦). وبصفة عامة يقيّم فن النساء بشروط مختلفة عن أعمال الرجال سواء يتم ذلك كأمر مسلم به أو عن لا وعى (راجع بولوك ١٩٧٩). فمن جهة، يصر الداعين للحفاظ على المستويات الجمالية على قياس كافة الأعمال بمعيار عالمى واحد، خاصة عند تناول الفنون المحلية والإثنية وأدب الطبقة العاملة، (راجع على سبيل المثال هوجارت ١٩٨٠/١، ص٢٧-٢٨ عن سائق

التاكسى الذى كان فى حاجة للتعرف على قواعد الرسم). ومن جهة أخرى، حينما يتعلق الأمر بالمرأة، وخاصة الفن النسائى، فلسبب ما، تستخدم معايير مختلفة.

ومن ثم، فالدفاع عن "المعايير الموضوعية" من قبل الذين يحاولون الإبقاء عليها، لا يمدنا بالثقة الكافية فى قدرتهم على تحديدها أو إثبات موضوعيتها. والمأزق الذى تمر به الفنون لا ينحصر فى الحاجة إلى موقف ثابت فى مواجهة غزو "التقاليع التجريبية المناهضة للفن"، (دالى ١٩٨٠/٢١، ص٦٠)، أو غيرها من المواجهات. ولكن تلك الأزمة قد أوضحت التداخلات المتشعبة بين الفن والسياسة. فإن صار "التميز" يعنى مجرد الحفاظ على التراث القائم فى الفن والأدب، وإيجاد اللغة النقدية للإشادة "بالأعمال العظيمة"، المتفق عليها مسبقًا، فيمكننا فى هذا الحال تفسير اختلاف الرأى بين المدافعين عن التراث -الذين أوجدتهم المؤسسة- وغيرهم ممن يبغون تحديها، باعتباره (على حد قول بورديو)، نوعًا من الصراع الطبقى المحتدم فى ميدان الرأسمالية الثقافية. لذلك، عند الإشادة بعظمة الكاتب الإنجليزى تشارلز ديكنز، ينبغى معرفة الظروف التاريخية والاجتماعية والطبقية والنوعية لنشأته، والوعى بأن تلك الظروف تتدخل فى تأسيس نقاده، كما تؤسس التراث النقدى الذى أنتج ديكنز ودعّمه. كما يتبقى معرفة مدى توافق مفهوم "العظمة" مع الأولويات السياسية والإيديولوچية لمن حدد ماهيتها.

وتعتبر إشكالية القيمة طويلة الأمد بالنسبة للعلوم الإنسانية بوجه عام. وتعود إشكالية استقلال القيمة والتمييز بين الواقع/القيمة إلى ويبر -على أقل تقدير. وتظل هذه الإشكالية تلازم المداخل الوضعية، والمداخل المناهضة للوضعية، والواقعية، والماركسية، فى سجالها حول طبيعة العلوم الإنسانية. وقد قامت عدة مدارس بنقد المنهج الوضعى ونظريته، ومنها علم الاجتماع التفسيرى بفروعه المختلفة، مثل الظاهراتية، والدراسات الإثنية، وعلم التفسير، وكذلك علم الاجتماع النقدى بانتمائه الماركسى، وعلم اجتماع المعرفة. فقد تشددت كل هذه المدارس فى رفضها الأخذ بمبدأ سهولة الفصل بين الواقع والقيمة، أو إمكانية تحصيل المعرفة بمعزل عن المنظور الخاص الذى أنتج تلك المعرفة، والمصالح المترتبة عليها.

تنتج المعرفة بالتنظير وبإرساء المفاهيم، فهى تعتمد على النظرية ويستحيل علينا معرفة أى شئ كواقع اجتماعى دون أن تكون تلك المعرفة قد سبق صياغتها، ومن ثم سبق معايشتها عبر المفاهيم التى قربتها إلينا. فالنظريات توجه انتباهنا نحو مسارات محددة وتنهيه عن غيرها. إلى جانب ذلك، فالمعرفة تنتج من جماعات مؤلفة، تعمل على

توجيه العالم، كما تؤكد وتجيز اكتشافاته. فقد بيَّنت لنا الدراسة فى مجال علم اجتماع العلوم الطبيعية (راجع فولكاى ١٩٧٩)، أن التقدم فى العلم يأتى نتيجة عمليات اجتماعية وكذلك اتفاقات وقرارات ربما تبدو اعتباطية. وفكرة ڤيبر عن "صلة القيمة" ذات أهمية، لإدراكها الدوافع الأولية التى تدفع بالبحث العلمى، والتى توجهها المصالح والقيم الخاصة. ولكن يبدو أن مفهوم "القيمة المستقلة" الذى طرحه لاتصاله بالمفهوم السابق، أى «صلة القيمة» يصعب الأخذ به، لاستحالة بلوغ مرحلة يمكن فيها حذف القيمة من التقييم.

بداية، فالقيم متضمنة فى موضوع البحث العلمى، مثلما يشير لنا ريتشارد برنستاين:

> أن الفرضية التى يقوم عليها كل بحث تجريبى، أى ما يقع فى نطاق "الوقائع المادية" التى يفترض أنها تؤسس للبحث، هى نتاج لعمليات مركبة للتفسير لها جذور تاريخية. (برنستاين، ١٩٧٨).

ثانياً: تكمن القيم فى صميم عملية تفسير المادة عينها، وهى القيم الخاصة بالمفسر فى هذه الحالة. وتوضح نظرية التفسير التى تتبع ديلثى وجادامر بصفة خاصة، أن المعرفة فى التاريخ وعلم الاجتماع هى إعادة تفسير من وجهة نظر المفسر، حيث تعد محاولة التماهى التام مع الموضوع المختار، واستبعاد حقيقة الكيان الوجودى، محاولة صعبة التحقيق.

وقد أثر عمل المنظرين النقديين فى علم الاجتماع فى تطور نقد المعرفة والموضوعية. وقدم يرجن هابرماس فى محاضرته الافتتاحية فى فرانكفورت عام ١٩٦٥ وعنوانها "المعرفة والمصلحة" دراسة منهجية عن العلاقة بين أنماط معرفية مختلفة والمصالح التى تدفعها (راجع هابرماس ١٩٧٠/٩) ويرفض هابرماس -مثلما فعل جادامر- الإرث الفلسفى لفكر فلسفة الأنوار، وبصفة خاصة عقلانيته وتجلياته الوضعية اللاحقة، بفصله الزائف للمعرفة عن الاهتمام العلمى. ويتفق فى هذا الصدد مع النظريات الظاهراتية والتفسيرية التى ترفض أيضاً الموضوعية الزائفة، وتلزم نفسها بالمظاهر العملية للمعرفة. ولكنه يمتد بأطروحته، لتأخذ مساراً مغايراً عن مقاربات التفسيرية، ويفيدنا بأن علم الاجتماع سوف ينجح فى الكشف عن الطبيعة الأيديولوچية لهذه الاهتمامات العملية، لأن العلوم التفسيرية، بعامة، ليست انعكاسية، وليست مهيأة لإدراك كيفية تأسيس العلوم بموجب عوامل اجتماعية وأيديولوچية. فمثلما أن للمعرفة الوضعية أو التقنية منفعة أساسية عند تعيين مقتضيات العمل، فهناك مصلحة فى التفسير تدفعها الحاجة إلى تحقيق التواصل العملى، خاصة فى مجال اللغة. ولا تخلو

النظرية النقدية من التوجهات النفعية بل تتحرك بدافع التحرر من النظام السلطوى. فتنشأ كافة أشكال المعرفة فى إطار علاقات سيادة وقمع، على الرغم من التخفى المتقن لتلك العلاقات وراء دعاوى الموضوعية التى تنتحلها المقاربات التجريبية والتفسيرية.

ولهذا السبب ظل هابرماس وماركوز (وهو كاتب آخر ينتمى إلى تقاليد مدرسة فرانكفورت) متمسكان بإدانتهما القوية لادعاءات العلوم الطبيعية وأوهامها. فبينما تقدم العلوم مادتها بوصفها نموذجاً للمعرفة الموضوعية والعقلانية الغير منحازة، تعمل فى الحقيقة لصالح الوضع القائم والجماعات المهيمنة فى المجتمع. إلى جانب ذلك، تؤدى تلك المزاعم إلى الوقوع فى معتقدات ساذجة عن "القيمة المستقلة" مما يسفر عنه تسخير تلك النظم لأغراض لا عقلانية. ومهما اختلف تفكيرنا عن مناهج العلم الطبيعى فقد أوضح كل من ماركوز وهابرماس، إلى أن تحريكه نحو غايات معينة (مثل صناعات أسلحة نووية على سبيل المثال) لا يمكن أن يكون نتاجاً لعمليات علمية للتفكير المتأنى. ومن ثم، فاعتماد العلوم الطبيعية على الاستبطان الذاتى يجعلها أقل عرضه لمثل ذلك التلاعب، عندما يتبين لمارسيها المقومات المؤسسية، والتوجيه النفعى للعلم فى حد ذاته. وكما يذهب هابرماس (a/١٩٧٠، ص٥٣): "فلسفة التاريخ المضللة هى الوجه المقابل للتشبث بالرأى الأعمى. فالموقف المنحاز الذى تفرضه البيروقراطية يتلائم وتحييد القيمة الذى ينشأ عن إساءة الفهم، نتيجة للتفكير التأملى".

ولو أن المعرفة فى كليتها تتأسس على أغراض منفعية تعجز عن إخفاء غاياتها فى التفكير العلمى، وتظل تلك الأغراض المنفعية تخترق كافة فروع المعرفة، فما الذى يضمن تحقيق الموضوعية؟ وهل يُعّرف نقد المعرفة والأيديولوچيا كل المعارف بوصفها منحازة وتنتج فى إطار نسبية فلسفية ومعرفية؟ أعتقد أنه من الأفضل قبل التحول إلى مشكلات فى علم الجمال، أن أنظر بعين الاعتبار إلى الحالة الذهنية لهذا السجال الدائر فى نظرية علم الاجتماع بصفة عامة. فقد رأينا أن المعرفة –وفقاً لهابرماس وآخرين– لا يمكن أن تكون «موضوعية بمعنى أنها تتم وفقاً لزاوية الرؤية أو تنتج فى سياقات عارضة تابعة للمؤسسة (مع أن هابرماس استبقى مفهوم الصدق). عندئذ يكون السؤال عن إمكانية تكوين «المعرفة الموضوعية» أى المعرفة التى تتجاوز مصدرها لتقترب من «الحقيقة».

وفى دراسة نقدية حديثة قام بها رسل كيت عن هابرماس، دراسة تعيد إلى حدٍ ما، مفهوم القيمة المستقلة، (كيت ١٩٨١، ص٣٦ بصفة خاصة) يذهب كيت أنه على الرغم من وجود عناصر معيارية فى علم الاجتماع، فمازالت بياناته تذعن للمعايير لقياس

صحتها، ومن هذا المنطلق فهى تعد قيمة مستقلة. فهو يصر على الاستقلال المنطقى لمعايير الصحة العلمية عن العناصر المعيارية الأخرى. (نفسه، ص٤٢)، ويذهب بأن المزاعم التى يختلقها العلماء فى أثناء الوصف أو الشرح يتسنى تقييمها، فى هذا الحال. «فيمكن تقييم هذه الادعاءات بالرجوع إلى المعايير العلمية للصحة والتى تستقل استقلالاً منطقياً عن الالتزامات الأخلاقية والسياسية» (نفسه، ص٣٩). وهو يؤكد رفضه لنتائج هابرماس، ومفادها أن صدق البيانات أو ضلالها فى علم الاجتماع يعتمد على إمكاناتها لتحرير الفاعل الاجتماعى أو نجاحها فى ذلك، أو تعتمد على مدى تقبلها لدى المعنيين بها.

وفى هذا الصدد، يتبع كيت هابرماس فى استخدامه للعلاج النفسى بوصفه نموذجًا لعلم الاجتماع فى سعيه إلى تحرير الفرد. فموضوع الحوار يدور حول كيفية تقبل المريض لتفسير ما، أو النتيجة الناجحة للعلاج، وهذه الأمثلة تعد نموذجاً لتعرف الفاعل الاجتماعى على علاقات القوى التى ينبنى عليها التواصل، وكيفية التخلص من علاقات القوى هذه. وينجح كيت فى الإشارة إلى عدد من الآراء الغير منطقية ونقاط الضعف فى هذا المعيار الجديد للموضوعية، فهناك خطورة فى الأخذ بالنجاح كمقياس للصحة، وإلا كان هناك احتمال قائم بأن أى نظرية فى علم الاجتماع (ولتكن فاشية، على سبيل المثال) قد تثبت «صحتها». (كيت ١٩٨١، ص١٥٥) ولكن من المؤكد أن الفشل فى إقناع المريض أو الفاعل الاجتماعى لا يعنى بالضرورة خطأ النظرية، فحتى هابرماس يشير إلى أن الذات الفاعلة تلجأ إلى أساليب عديدة فى المقاومة حتى لا تتقبل الحقيقة، وقد تتجنب النظرية مثل هذه العواقب التى قد تؤدى إلى قبول الفاشية كمعيار للصدق لمجرد نجاحها فى تحقيق مآربها، ذلك بالرجوع إلى الشروط الضرورية التى يجب توفرها فى الحقيقة، فهى تتأسس على التواصل الخالى من القهر فى علاقات متكافئة. وذلك أيضاً يثير إشكالية معهودة تمثلت لهابرماس وأتباعه، تجعلنا نتساءل عن المقومات التى تعطينا الأحقية لإصدار الحكم على كفاءة بعض العلاقات الاجتماعية (وهى مازالت رهن التقييم).

ويذهب جيدنز (٩/١٩٧٧، ص١٦١) بأن نظرية هابرماس عن الحقيقة لا تبتعد –فى واقع الأمر– عن علم التأويل لدى جادامار الذى أنتج نظرية عن الحقيقة تقاس بموجب جماع الرأى عليها (راجع أيضاً هيلد ١٩٨٠، ص٣٨٩-٣٩٨). ولكن كان جادامار قد اعاد تعريف الموضوعية من منظور نسبى بمجرد اعتبارها نتاج (قابل للتغير) اثناء عملية التأويل. (جادمرا ١٩٧٥، ص٢٣٧). فكما يذهب كيت لم تنجح مفاهيم هابرماس

عن «موقف التخاطب المثالى» (اتصال يخلو من الشوائب) ومن "عقلانية" الخطاب فى إيجاد معيار جديد للصحة أو الموضوعية:

> يذهب هابرماس بأن للنظرية الاجتماعية النقدية معايير مميزة لقياس الصواب ويعتمد هذا الرأى على دعوى مفادها أن صواب النظرية يرتبط بنجاحها عند ترجمتها إلى ممارسة. ولقد نقدت ذلك، وطرحت رأيا بديلا مفاده، أن هناك فجوات دالة تفصل صواب النظريات التفسيرية، والنجاح التقنى، عن الأساس المنطقى التنظيرى لهذه التقنية (كيت ١٩٨١، ص٢٠٠)

لم يستبدل الخطاب، فبالنسبة إلى كيت لا يوجد معايير للصواب مميزة عدا تلك المعايير المبنية على التميز القائم على القيمة العلمية أو القيمية.

وأعتقد أن كيت محق فى اقتراحه بأن النظرية النقدية لا تمدنا بنظرية جديدة عن الحقيقة. ولكى نتقبل مفاهيم هابرماس عن الحقيقة علينا أولاً قبول فكرته عن طبيعة المجتمع العقلانى، لأنه ليس بالإمكان تأييد هذه الفكرة بشاهد إمبريقى أو برهان بديهى. والأكثر أهمية أن هذه النظرية تلقى ضوءاً شاحبًا على مشكلة صواب المحتوى فى العالم المعاصر، فهل يمكن فى مجتمع يعتمد العقلانية، أن تتحول كافة قضايا العلم إلى حقائق، أى هل تعد تلك القضايا غير صحيحة فى الوقت الراهن؟ وسوف يعترض هابرماس بدون شك على كيت فى أن المعايير الفعلية للموضوعية التى أقرها هابرماس هى جزء من الأيديولوچية العلمية، ومن ثم فهى منحازة ومؤدلجة. ولكن إن تقبلنا مبدأ التحديد الاجتماعى للمعرفة فى كافة فروعها، هل يؤدى بنا ذلك إلى الالتزام بنسبية الحقيقة؟

وتأثرت مارى هيس (١٩٧٤) بكثير من أطروحات هابرماس وتكتفى بمفهوم واهن عن الموضوعية حتى تغدو محاولة توفيقية. فهى تذهب بأن العلوم الطبيعية تخضع إلى عمليات تأويلية أيضاً، مما يخضعها تباعا إلى التضمينات اللاموضوعية التى ينطوى عليها أى تفسير. فتوضح لنا التقارير الخاصة بالعلوم الطبيعية فى مرحلة ما بعد الامبيرقية أن البيانات تأتى مكبلة بالنظرية، وأن لغة العلوم النظرية هى لغة استعارية غير دقيقة، فالمنطق العلمى هو «تأويل دائرى» فيه إعادة تأويل، وتصويب ذاتى للبيانات على ضوء النظرية وإعادة تأويل النظرية على ضوء البيانات. (ص٢٨١) وتثير تلك النظرية التأويلية للعلوم الطبيعية إشكالات عن مدى توصلها للحقيقة مثلما تلمس تلك الإشكالات العلوم الاجتماعية أيضاً. وتتفق هيس مع هابرماس فى أن ضمان تحقيق

الموضوعية لا يتم سوى بالحوار فى مجال العلوم الإنسانية، كما تفيدنا بإمكانية الحوار فى مجال العلوم الطبيعية أيضاً، لاعتمادها إلى حد كبير على التأويل. ولكنها لا تصل بأطروحتها إلى حد اعتبار تكافؤ العلاقات الاجتماعية فى المستقبل حقيقة مطلقة. ففى هذه الحالة ينبغى الأخذ بنظرية موحدة عن الحقيقة، وبدونها تظل الحقيقة نسبية. ففى فلسفة العلم أيضاً هناك ارتياب فى المعايير المشروعة التى لا تأخذ بالنسبية.

يصعب تعيين معيار مضمون للحقيقة فى أى من العلوم خارج إطار مرجعية ذلك العلم. ويتناول تونى بينيت هذا الرأى بالإشارة إلى ألتوسير الذى يميز بين العلم والأيديولوچيا. فإن الأيديولوچيا وفقاً لتعريفه، تبتعد عن المعرفة التى يطرحها فرع من فروع العلم. ووفقاً لبينيت، فى هذه الحالة علينا بتطبيق هذا المنطق على مفهوم "العلم" الذى يطرحه التوسير، حيث يغدو علم مؤدلج وفقاً لتعريف علم آخر. فقد أخذ التوسير عن سبينوزا الرأى فى أن العلم يحتوى معايير قيمته الحقيقة، ومعايير ما هو زائف بالقياس إليه. (أى بالقياس إلى منهج هذا العلم) (راجع بينيت ١٩٧٩، ١٣٩ وكذلك ص١٧ فيما سلف). لا أود الخوض فى مسألة الشرعية العلمية إلى أبعد من ذلك، ولا أزعم أن الحجج التى تناولتها تشمل كافة المواقف التى اتخذت إزاء هذه الإشكالية. ولكن من وجهة نظر علم اجتماع الفن نحتاج إلى دراسة الطبيعة الجدلية لكافة المزاعم الموضوعية التى ارتبطت به. وإن كنا نلمس ذلك فى علم الجمال فتلك الإشكالية لا تقتصر عليه وحده فالفرضية التى أطرحها تنبنى على ارتباط المعرفة بالمنفعة واعتمادها على منظور خاص (أيًا كانت تضمينات ذلك على مسألة الحقيقة). كما أفترض أن لكل خطاب معياره الذاتى للقيمة، وهو معيار لا يرتبط بنشأة المعرفة، كما لا توجد لتلك المعايير مرجعية خارج هذا الخطاب، كما أرى امكانية طرح تعريف للموضوعية بناء على حقيقة أسمى تنشأ عن تداخل وجهات النظر، أى عن مفهوم حوارى كما طرحه كل من جادامار وهيس. وأرى أن محاولات التوصل إلى مفهوم مطلق للموضوعية أو الحقيقة (كما يذهب هابرماس فى كتاباته عن الموقف المثالى للكلام) قد باءت بالفشل وسوف أواصل الآن البحث فى علاقة تلك الطروحات بعلم الجمال، وإن كان السجال الدائر حول القيمة فى نظرية علم الاجتماع يلقى الضوء على القيمة فى الفن أيضاً.

فالنقطة الأساسية التى أطرحها تؤكد ضرورة قلب المفاهيم عند تناول القيمة الجمالية. فإن كنت قد انشغلت بمدى تأثر الحقائق بالقيمة التى نضفيها عليها، فتكمن إشكالية الجمالية فى مدى تأثر القيم بالوقائع. والمقصود بذلك، أن الإشكالية الرئيسية الخاصة بالتقييم الجمالى تتعلق بمدى اعتمادها على الوقائع الخارجية (أو كيفية اختزالها فى تلك الوقائع). وفى مقال كتبه جدنز عن ويبر والقيم، كرر الأطروحة

المتعارف عليها ومفادها أن «التقدير القيمى عادة ما يشتمل على عناصر واقعية» (١٩٧٧ب، ص٩٥). وهو يوضح أنه فى حالتى علم الأخلاق وعلم الجمال، نميز بالعقل باللجوء إلى المعرفة الامبريقية وبياناتها. فالتقدير الجمالى يتم بذكر العلاقات اللونية، توازن الشكل بنية الحكى... إلخ، لتكون تلك العناصر أدلة على الحكم، ولكن بالطبع تتعرض كل مرحلة من المراحل، إلى تقييم تلك الأدلة، وذلك للتوصل إلى تقييم كلى، تتعرض فيه تلك المعايير للمساءلة، أو قد يقترح معيار امبيريقى بديل. يتضح لنا هنا استحالة الفصل بين التقييم والمظاهر الامبريقية والواقعية للموضوع المقيم. فيستحيل أن تكون القيم غير مبنية على وقائع، أى تخلو من الوقائع.

أما الخطوة التالية، فعلينا ملاحظة كيفية اقتران الوقائع بالقيم، أو باحتوائها على القيم. فالأسباب التى ترد لتقبل عمل فنى، بالرغم من تأسيسها على معلومات امبريقية تصف العمل (الوانه، أو استخداماته اللغوية، أو تناغماته الموسيقية، أو خطوطه النحتية)، فاختيار البيانات الامبريقية مرهون بالقيمة، حيث تكمن القيمة فى اللغة المستخدمة لصياغة تلك البيانات، كما تكمن فى العوامل الخارجية (الخاصة بالسيرة الذاتية، أو الاجتماعية أو السياسية) المؤثرة فى الأسباب الوارد ذكرها. ولا يعد ذلك استنتاجاً مسبقاً بأن كافة الأحكام لها أبعاد أيديولوچية أوسياسية، وأعتقد أنه يتضح لنا عدم صحة ذلك. ولكن هناك رأى مفاده أن الاحكام فى تعدد أبعادها تتخذ بعداً أيديولوچيا. فقد اتضح لنا اشتمال كافة التقييمات على دفاع ينبنى على وقائع، كما ترتهن الوقائع بالقيم. فالقيم الجمالية إذن، تشتمل بالضرورة على قيم تخرج عن الجمالى.

وقد يرى البعض أن الانتقال من هابرماس ونقده للمعرفة إلى علم الجمال، قد يؤدى إلى الخلط. فالفن وعلم الجمال لا يتداولان مع فروع المعرفة التى تميز بين الحقيقة والزيف. ويغدو مفهوم، الموضوعية ملتبس، فهو يعنى أحياناً «الحقيقة» (فيعد نقد هابرماس للعقل الذرائعى، هو نقد لمفهوم الحقيقة)، ولكن الموضوعية قد تعنى أيضاً ما يخلو من القيمة، أو ما هو غير ذاتى، وربما ينشأ هذا المعنى حينما نزعم أن مقاييسنا الجمالية تتسم «بالموضوعية». فهل تتشابه المعرفة الجمالية والمعرفة العلمية فى علاقتها بالنقد المعرفى؟ فإن كان الرد بالنفى، فربما يرجع ذلك إلى إخفاق نظرية نقد المعرفة فى تحليل المعرفة الفنية (سواء كانت معرفية، عاطفية، أو غير ذلك)، والأحكام الجمالية المقترنة بها. فبينما تزعم الأحكام الجمالية أنها اصابت فى التوصل إلى الحقيقة فالتجربة الفنية لا تزعم ذلك فى غالب الأحيان.

ففى مجال علم اجتماع المعرفة، يعد الفن نوعاً من «المعرفة» مثلما العلم، حيث يستوعب المصطلح إضافة، المعرفة الحدسية، والمعرفة العلمية، والدين، وعلم الأخلاق،

والفلسفة وعلم الجمال. وقد ظل علم اجتماع المعرفة يتناول تلك المعارف بأسلوب مختلف لأجل طويل. فلم يكن هناك اعتقادٌ بأن العمل فى مجال علم اجتماع العلم، والبحث فى المؤسسات المنتجة للعلم والاحوال الاجتماعية المترتبة على ذلك، قد يؤثر فى قيمة النظريات العلمية. وفى وقت لاحق، توصل بعض علماء الاجتماع وفلاسفة العلم إلى نتائج تتسم بالنسبية المسرفة، وهى بذلك تضع مزاعم الموضوعية (والحقيقة) التى يدعيها العلماء فى موضع التساؤل. أما بالنسبة لعلم اجتماع الدين، فقد لجأ إلى أسلوب التعرية، وذلك بالإفصاح عن الاصول الاجتماعية للفكر الدينى مما يفضى إلى إثبات زيفها. ولكن هناك تحول الآن إلى الاتجاه العكسى، ففى مقابل توجهات علماء اجتماع العلم، يتوخى علماء اجتماع الدين الحذر، فقد تقبلوا الاختلاف بين خطاب العلم والدين، وكذلك سلموا بأن معيار الحقيقة فى الدين قد تجاوز طموح العلم، (وقد يشمل ذلك الأخذ بوجود كائن ميتافيزيقى) وقد يكون فى ذلك تأكيد، بأن القواعد المدعمة للحقيقة خاصة بكل خطاب. فالدين يكتسب هنا استقلالية نسبية، بينما تغدو استقلالية العلم رهن المساءلة.

وعلى خلاف الفروع الأخرى لعلم الاجتماع، فقد أرجأ علم اجتماع الجمالية الحسم فى مساءلة الحقيقة. ولم يعتقد أحد فى احتواء الفن على أمثلة معرفية، مما ترتب عليه عدم الاهتمام بصدق المحتوى الفنى. وعلى سبيل المثال يفصل تالكوت بارسونز بين الفن والأنظمة الاعتقادية كما يصنف الجمالى، كالشئ الذى يعمل فى نطاق «الرموز التعبيرية» (راجع بارسونز ١٩٥١، فصل٩). أما الكتاب الذين يذهبون بأن الفن يدمج التعبيرى بالمعرفى، فهم لا يجدون فى علم الاجتماع ما يخلق أى إشكالات بالنسبة لتلك الأمثلة المعرفية.

وفى مقال سابق نشره جميز بارنت عام ١٩٥٩ حاول فيه تحديد ميدان علم اجتماع الفن، وقدم مسحاً للجذور الفكرية التى أنتجته، كما بدأ بتعريف الفن على النحو التالى:

> يجسد الفن مجالاً متسعاً من الخبرة الانسانية وعواطفها ومعتقداتها وأفكارها ويعبر عنها فى أشكال جمالية، تستهوى الاحاسيس وتثير استجابات عاطفية وعقلية في الذهن البشرى. (بارينت ١٩٥٩، ص١٩٧).

ويقترح بأنه ينبغى على علم اجتماع الفن البحث فى كافة الممارسات المنتجة للفن وعلى سبيل المثال، ينبغى متابعة الفنانيين، والمؤسسات والمتلقين والأعمال الفنية ذاتها. ولا يساوره الشك فى أن هذا التحليل قد يثير الريبة فى المحتوى المعرفى للفن أو على موضوعية الأحكام التى تطلق على الفن، فيذهب بأن على علماء الاجتماع أن يظلوا على احترامهم للتفوق المعرفى لدى المختصين بالفن:

عند دراسة الفنون يواجه عالم الاجتماع مشكلة صعبة لا يمكن حلها سوى بالتعاون المشترك مع المؤرخ والناقد الفني. والمشكلة هي في تعريف الأعمال الفنية الجادة الجديرة بالدراسة وتحديد مكانتها في التطور التاريخي لأحد الأشكال الفنية. فبدون معاونة من لهم معرفة تقنية بالفنون، سوف يفشل عالم الاجتماع في التمييز بين المسائل الخاصة بالأسلوب، والصور، والموضوع وما شابه ذلك، وكلها تعكس التأثيرات الاجتماعية والثقافية الهامة، وبين المسائل التي تعبر عن التقاليد الفنية السائدة لطراز فني في زمن محدد (نفسه ص٢١١).

فقد انتقص هنا من قدر العامل المعرفي، حتى لمن يعتبرونه جزء مكملاً للأعمال الفنية. فهو لا يقيّم الفن وفقاً لقدرته على تجسيد الافكار الصادقة.

وتقودنا التطورات الأكثر حداثة في فلسفة العلم والفروع المتباينة لعلم اجتماع المعرفة إلى استنتاج مؤداه أن التمايز بين الخطابات المختلفة مازال محدداً، فلكل تخصص علمي مثل علم اللاهوت أو علم الجمال، ولكل نمط معرفي إمبريقي أو تقني أو ديني، أو فني، معاييره الخاصة للمعرفة الصحيحة وأسلوبه المنطقي المتميز، وكل منهم منفتح للبحث من خلال تقنيات علم الاجتماع، وليس هناك واحد منها أضعف من آخر. ومع ذلك فصياغة المشكلات في كل منها وعمليات حلولها، واللغة المستخدمة للتعبير عن المعرفة المترتبة عليها تقترن بالمواقف الاجتماعية والسياسية لدى ممارسيها.

وأختتم هذا الفصل بمناقشة العلاقة بين الفن والسياسة، واضعة في اعتباري كل ما ورد من تعليقات على محدودية الموضوعية، والعنصر الأيديولوچي الملازم للأحكام الجمالية، سعياً لإيجاد إمكانية التوصل إلى نظرية في الفن غير اختزالية. كما أود الإفادة بأن الاعتراف بالتوجه السياسي الملازم للفن، كما أشرت لا يعني أن الفن يقتصر على السياسي، ولا آخذ برأي هادجينيكولا وبأن التقييم الجمالي ما هو سوى التوفيق بين أيديولوچيتن.

وربما يكون الفن بالطبع سياسياً على نحو واضح ومقصود. وغالباً ما يضع الفنانون والكتاب أعمالهم في خدمة الثورات السياسية (وأيضاً كرد فعل سياسي) وفي نفس الوقت يستحدثون جماليات جديدة تلائم نقدهم الأيديولوچي والسياسي لكل من المجتمع المسيطر وللأشكال والنظريات الفنية البالية (راجع هرمان ١٩٧٠، جراتي ١٩٧١، رهل ١٩٦٩، الفصل الأول، شارف **Scharrf** ١٩٧٢). وقد فحص كتاب آخرون الوسائل التي ربما يلعب من خلالها الفن دوراً سياسياً في فترة الاستقرار، موضحاً

الوسائل التى بواسطتها ربما ينتج التجديد فى الفن تغييراً للوعى السياسى (راجع على سبيل المثال برخت ١٩٦٤، بنجامين b/١٩٧٣ -لينن ١٩٧٠). ففى هذه الحالات يحشد لغايات سياسية، دون أن يعنى ذلك تحول الفن ليغدو دعاية. ويظهر هذا فقط عندما تتبع كل اعتبارات الشكل، والتأليف وما إلى ذلك اتباعاً كلياً لاعتبارات دعائية. وقد اقترح بنجامين (a/١٩٧٣) أنه من الصعب أن يكون العمل صحيحاً سياسياً إلا إذا كان صحيحاً جمالياً أيضاً.

العمل الذى يظهر توجهاته بجلاء، عليه بإظهار خواصه الأخرى أيضاً، فلا يوفق العمل فى توجهاته السياسية دون التوفيق فى المنحى الأدبى (ص٨٦٠).

وسوف يفضل آخرون الأخذ بأن الحكم على الجدارة الجمالية والجدارة السياسية للعمل الفنى يتم على نحو منفصل، وإلا تكون الجدارة السياسية على حساب الجدارة الأدبية، فالدور السياسى للفن بالنسبة لكل هؤلاء الكتاب والفنانين ذو مكانة سامية.

وفى حالات كثيرة يكون الفن سياسياً إلى حد الاهتمام بتيمات سياسية. ومن الأمثلة على ذلك لوحة موت مارات **The death of Marat** للمصور دافيد، والدائرة الأولى **The First Circle** لسولزنيتسين **Solzhenitsyn**، وقداس موتى الحرب **War Requiem** لبريتن (راجع هوى أيضاً ١٩٧٠) وإلى جانب ذلك أود أن أضيف إلى الفئة الثانية تلك الروايات التى تتناول الأمور المتعلقة بالسياسة الجنسية، والأعمال التى تبدو غير مرتبطة بأحداث سياسية ولكنها قد تكون أنتجت بقصد سياسى، وربما تستخدم الإزاحة التاريخية (مثل بعض أنواع التصوير) أو التمثيل الكنائى **allegory** (مثل كتابة كافكا). وعلى عكس ما كانت عليه الأعمال فى التصنيف الأول، ربما لم يقصد بهذه الأعمال استثارة المتلقين أو التدخل فى الأحداث السياسية. فالتعريف السياسى للفن لا يسعى إلى تطوير جماليات جديدة (أو تغيير الممارسة الفنية) ولكنه يشير إلى صعوبة فهم تلك الأعمال دون معرفة التداعيات السياسية والمرجعية التى يستند إليها.

ووفقاً لعلم اجتماع الفن، يعد العمل الفنى الذى لا يبدى ميولاً سياسية أو يكنّى عنها، يحمل دلالة سياسية. فعلى سبيل المثال يمكن فك شفرة التصوير الذى يبدو خال من السياسة لتحديد موقفه السياسى والأيديولوچى. ويكشف هادجينيكولا عن الأيديولوچية البصرية فى القوس ذى اللون القرنفلى فى لوحة جويا ماركيزة سولانا **Marquesa de la Solana** (٩/١٩٨٧، ص١٧٤)، وقد أظهر لفيل (١٩٧٨) الأيديولوچيا السياسية التى تبطن روايات جين أوستن، وقد ذهب جون برجر إلى تقاليد التصوير الزيتى قد تسرب إليها الاهتمام بالملكية (راجع برجر ١٩٧٢، الفصل الخامس) وتشكل كل هذ الدراسات الوعى الاجتماعى بالأيديولوچيا الكامنة فى الفكر، خاصة فى تمثلاته الفنية.

كما ينبغى علينا الوعى بأن للعمل أكثر من معنى سياسى واحد فقد توصلت الدراسات السيموطيقية والتأويلية إلى أن المنتجات الثقافية تسمح بقراءات متعددة. وعندما يخلو هدف المنتج الفنى من «المذهب السياسى، فغالباً ما تكون المعانى التى يتضمنها العمل مركبة بل ومتناقضة، فهى تعكس الطبيعة المتناقضة للوعى، والاستقلال النسبى الذى يحرك نسق التمثيل الفنى. ومن ثم، فالأعمال التى عامة ماتعتبر أعمالاً موالية أو مدعمة للنظام السائد تظهر فيها معانى نقيضة (راجع على سبيل المثال، جماعة الأدب الماركسى - النسائى ١٩٧٨، وبيرجر ١٩٧٢، ص ٥٧-٦١ عن التصوير العارى، وايجلتن، ١٩٨١، ص ١٥-١٦ عن ريشاردسون). واحتمالات النقد الأيديولوچى الكامنة فى العمل الفنى ذو المغزى السياسى لا تؤدى بالضرورة إلى قراءة نقدية، فذلك يتوقف على موقف القارئ وعلى كل حال، فتشير هذه الطروحات إلى صعوبة التعرف على الأيديولوچيا السياسية للعمل، حيث يستحيل اختزال معظم الأعمال إلى نظام قيمى موحد، فيما عدا الاعمال التى تتسم بالسطحية. فالفكرة الرئيسية هنا تؤكد على أن كافة الأعمال الفنية المنتجه فى لحظات سياسية اجتماعية، من قبل أفراد معينين تحددت أوضاعهم الاجتماعية، ويستخدمون أشكالاً تمثيلية متعارف عليها، فهذه الأعمال لا تخلو من التضمينات السياسية، ولو بشكل غير مباشر. ومثلما بيَّن لنا هادجينيكولا فى تناوله للوحات دافيد، فالسياسة فى الفن قد تكون محافظة ونقدية فى آن. (١٩٧٨ ص ١٥٧،١٦٠). وهناك أطروحة مماثلة تذهب بأن النقد الأدبى السياسى قد ينتج فى النص، لا بفضل معارضته السياسية، بل بنقضه للشكل الأدبى أو الفنى فى صميمه. فتعتمد أطروحة هادجينيكولا عن لوحة جويا، والتى أشرنا إليها فيما سبق (ص٦٣ فى الأصل)، تعتمد على أهمية استخدام اللون. وهناك أعمال أخرى تتبع هذا المنهج قد تأثرت بكتابات جوليا كريستيفا عن الحداثة أو لاكان (راجع ماكاب، ١٩٧٨). وعليه، فهناك شعور حاسم بأن الفن بعامة سياسى. وهل يعنى ذلك امكانية اختزال الفن فى خصائص سياسية أيديولوچية؛ فيما يبدو يعتقد بعض الكتاب فى هذا التعريف، مع التصريح بأن الفن لا يقتصر دوره علي التعبير عن الأيديولوچيا ولكنه يعيد انتاجها عبر اشكال تمثيلية ويرفض هؤلاء الكتاب افتراض وجود ملامح غير سياسية فى الفن. كما يأسف تونى بينيت من اخفاق الجماليات الماركسية فى التخلص من الجماليات التقليدية، ويأمل فى إعادة فحص اعمال الشكلانيين الروس لاتاحة سبل اهتمام أخرى للنقد الماركسى، ومفهوم جديد للأدب، فيتحول من مجال علم الجمال إلى المجال السياسى الذى ينتمى إليه (بينيت، ١٩٧٩، ص٣).

وقد تأكدنا من تلازم علم الجمال والسياسة، حيث تبين لنا من التاريخ الاجتماعى وعلم اجتماع الفن الطبيعة السياسية لكافة المنتجات الثقافية. ولكن، لا يستتبع ذلك الأخذ بتطابق علم الجمال والسياسة، ولا الأخذ بأن الفن ما هو سوى سياسة تتمثل فى شكل رمزى. وبالنسبة للتقييم الجمالى، لا يعنى ذلك أن التقييم الجمالى ينشأ عن التقييم السياسى. فقد يحافظ عمل ما على مكانته المهيبة بوصفه «عملاً أدبياً عظيماً» لتغير تأويل مغزاه أو مقاصده السياسية. فالرأى السابق الذى يزاوج بين الفن والسياسة، ربما يرجع لقصور مقاييس التقييم البرجوازية (وعليه قد يكون هذا الموقف صائب)، ولكنه لا يساعدنا على فهم كيفية تقييم النص أو الاستمتاع به.

وأعتقد أن هناك حاجة جمالية لتحويل علاقات الإنتاج الفنى حتى يتسنى تطوير الفن، وذلك فى ذاته يفضي إلى تطوير سياسى واجتماعى، لأنه يعمل على مواجهة العلاقة التقليدية بين المنتج والمستهلك والتراتب المؤسس على الطبقية فى عالم الفن. ولكن يظل ذلك شاهداً على وجود دافع جمالى، فى بعض الأحيان، لإنتاج فن سياسى. ذلك لا يزودنا بعلم جمال سياسى بوجه عام وهو لا يبرهن لنا على اقتران جودة الفن بالنزاهة السياسية، ولا يزعم ذلك. فعلى الرغم من تأكيد بنيامين، فلا يوجد دليل حتى الآن على تطابق القيمتين الجمالية والسياسية.

وربما يعتمد التقييم الجمالى للأعمال الفنية غالباً على قيم سياسية ضمنية. وقد اقترحت فى هذا الفصل أن كافة أنواع المعرفة بما فيها المعرفة التقييمية تعد سياسية بالمعنى الأشمل للسياسة. فربما تتدخل القيم السياسية فى الأحكام الجمالية عن طريقين: إما بتأييد أو مهاجمة المصالح المكتسبة باستمرار وسيادة بعض الأشكال الفنية (وهى إحدى القضايا التى أدت إلى المأزق الحالى حول معايير القيم فى مجلس الفنون، ومؤسسات اخرى قد تناولتها فى بداية هذا الفصل). أما الطريق الثانى فهو العمل على قياس الأعمال الفنية وفقاً للقيم السياسية (وقد ذكرنا على سبيل المثال العمل المعارض للنقد الأدبى السائد الذى يعمل فى صالح طبقة متميزة - راجع ايجلتن ١٩٧٨). وما زال يتبقى الكثير من الحديث عن التقييم الجمالى. فهناك مشكلة تبين الجانب السياسى للموسيقا الكلاسيكية (ولا أقصد دراسة البنى الاجتماعية والسياسية التى نمت فيها، ولكن اكتشاف المضمون السياسى أو الأيديولوجى المترتب عليها، أو يحدث نتيجة لها). وتكمن مشكلة أخرى فى الفن اللاتشخيصى، على الرغم من أن بيتر فولر (ب١٩٨٠، ص١) قد حاول القيام بقراءة نقدية للفن التجريبى.

وعلى علم الجمال السياسى العمل أيضاً على إيجاد وسيلة لتفسير استمرار الأحكام بعد زوال الظروف الاجتماعية والسياسية التى أوجدتها، وعليه أيضاً تفسير

سبب تذبذب التأويلات وتعدد القراءات فعلى سبيل المثال حينما قدم عمل كوربيه في معرض هام فى لندن، تجاهل الناقد ت.ج. كلارك تأويل المنحى الراديكالى والفعال فى أعماله. ولكن بعامة، يعد تفسير القيمة الجمالية فى إطار القيم السياسية منحازاً إلى أبعد الحدود وفى الفصل التالى سوف أعيد تناول هذا الموضوع.

وفى الفصل التالى سوف أعيد النظر فى دراسة التساؤل الخاص بأفضلية المعنى على السياسة فى الفن من خلال دراسة بعض النظريات التى تتناول طبيعة الخبرة الجمالية لكى أحدد إمكانية وجود معايير لقياس الصواب أو إصدار الحكم فى الفن؛ مثلما هو الحال فى العلم، دون الارتباط بالتزامات أخلاقية أو سياسية، كما يزعم كيت (١٩٧٠ ص٣٩). وإن كان هناك من يدمج المعايير السياسية والجمالية فى كثير من ممارساته، فلا ينبغى أن يعوقنا هذا فى البحث عن خصوصية الأسس الجمالية التى تُقيّم الأعمال الفنية بموجبها.

الفصل الرابع

طبيعة الجمالى

أطروحتى فى هذا الفصل تتأسس على وجود درجة كبيرة من التقارب بين بعض نظريات الفن الفلسفية وبعض النظريات الاجتماعية. فهناك من ناحية، اعتراف متنام بالطابع الاجتماعى بكافة الخبرات الجمالية، ومن الناحية الأخرى، هناك توكيد متزايد على خصوصية تلك الخبرات. وأعنى أن مناقشة هذه التطورات -وخاصة فى حالة فلسفة الفن- سوف تفتح الطريق أمام بحث الطبيعة المتميزة لتلك الخصوصية الجمالية، وكيفية فهمها فى إطار علم اجتماع جمالى.

تتعامل النظرية الاجتماعية الجمالية مع عدد من الأسئلة المختلفة، وبرغم ارتباطها بعضها البعض على نحو واضح إلا أنها تتبع مناهج متغايرة وتثير مشكلات متباينة (راجع أوسبرن ١٩٧٢- ومقدمة هوسبرس ١٩٦٩، ص٢) ومن بين تلك الأسئلة: (أ) ما الفن؟ (ب) ما طبيعة التجربة الجمالية؟ (ج) ما طبيعة الجمال؟ (د) ما معايير الحكم الجمالى؟ (هـ) ما القيمة الجمالية أو الميزة الجمالية؟ وربط بعض فلاسفة الفن بين سؤالين أو أكثر من هذه الأسئلة. فقد اقترح روبرسكروتن (١٩٧٤) على سبيل المثال، أنه لا يمكن وصف الحكم الجمالى والتذوق الجمالى على نحو مستقل، حيث يعتمد تحليل الحكم فى حد ذاته على تحليل ما تتضمنه التجربة الجمالية. بينما يؤكد نيلسون جودمان من ناحية أخرى على أن أسئلة القيمة الجمالية تتميز عن أسئلة الظواهر الجمالية. وهى ثانوية بالنسبة إليها. (جودمان ١٩٧٦، ص٢٥٥، ٢٦١-٢٦٢). وتبدو اطروحة جادامر لعلمى الجمال والتفسير متجاهلة لهاتين القضيتين، حيث يذهب جادامار بأن كلاً من طبيعة الفن والصفات المميزة للفن الجيد يحتويان على عنصر المفاجأة (راجع جادامر ١٩٧٦، ص١٠١). ويقترح هوسبرس أن علينا إعادة صياغة السؤال الخاص بما هو «الجمال؟» ليعنى «ما القيمة الجمالية؟» على أساس أن كلمة «الجمال» محدودة جداً (لهوسبرس ١٩٦٩، ص١١). أو كما قال: لا يستطيع امرؤ أن يتحدث عن مسرحية أو رواية جميلة بنفس الأسلوب الذى يتحدث به عن تصوير جميل. ولكننى أفضل تركهما كمسألتين منفصلتين، ذلك لأن العلاقة بين الظواهر المتباينة للجمالى تعتمد كلية على النظرية الجمالية المتبناه. وعلى عكس هوسبرس، يمكننا القول

بأنه ربما للوحة التصويرية القبيحة قيم جمالية. فالمسألة ليست مجرد استبدال مصطلح محدود المعنى بمصطلح آخر، يكاد يعادله ولكنه أكثر شيوعاً. فالمصطلحان يختلفان تماماً وربما تكون العلاقة بينهما عرضية (اعتماداً على النظرية الفنية المطروحة) علاقة نشأت بينهما نتيجة للتلازم القائم بين الجمال والخاصية الجمالية فى تاريخ النقد.

ويمكننا الأخذ بإمكانية اقتران معايير التقييم بنظرية خاصة بطبيعة الفن الجمالى بل اعتمادها عليها. علينا التعرف أولاً على طبيعة أداء الفن قبل الحكم على جودة الأداء لبعض الأعمال. وفى هذا الصدد اتفق مع جودمان (١٩٧٦، ص٢٥٩) فيما يذهب إليه فى هذا الصدد: «تكمن الخاصية الجمالية في الأداد الرمزى المتقن حيث تبرز فيه مجموعة من الصفات التى تضفى عليه طابعاً جمالياً» (ولا يضطرنى هذا للأخذ برأيه عن طبيعة الأداء الرمزى بالنسبة للجمالى). ففى بحثى هذا سوف أركز أولاً على المواصفات التى يتسم بها الجمالى، وأعطيها أولوية على مسألة التميز الجمالى.

وقد أدرك فلاسفة الفن منذ أمد طويل الصعوبات المترتبة على محاولة تحديد الجمالى وفقاً لخصائص محددة وتناول ولهايم كثيراً من هذه الصعوبات فى كتابه الفن وموضوعاته (١٩٨٠). وللوهلة الأولى تبدو هذه خطوة معقولة فى محاولة الكشف عن طبيعة الفن أو الجمالى بدراسة مراحل إتمامه (أو تبعاً لقول فلاسفة آخرون البحث فى كيفية استخدام المفردات الخاصة «بالفنى» و«الجمالى» الخ... استخداماً ملائماً) ويشمل ذلك، البحث فى الاغراض المتنوعة التى تستحق تصنيفها بوصفها فناً (مثل التصوير الزيتى، الرقص، الأدب، الموسيقى، النحت، والعمارة) لاستخلاص السمة أو السمات الجمالية المشتركة بينها. ولو توصلنا إلى صياغة تصورنا عن العامل المشترك بين الرواية والتصوير الزيتى فنكون قد اقتربنا من تعريف الجمالى. ولكن، مثلما يدلل لنا ولهايم بوضوح، يصعب مقاربة الفن وفقاً لاشكال محددة، لأن الأعمال الفنية لا تتخذ جميعها أشكالاً عضوية، ولا تتجسد الفنون الأداعية فى أشكال عضوية محددة بل فى الأداء المقدم والعمل (الذى لا يعد شكلاً مادياً). ويشير ولهايم إلى تلك الفنون بوصفها «رموزاً أو نماذجاً» (ولهايم ١٩٨٠، ص٩-٧٤) وهذا ينطبق على الرواية بالمثل. فبينما لا تعد الرواية فنًا أدائيًا مثلما الأوبرا، فهى لا تتجسد فى شكل عضوى خاص بها (فالمخطوطة الأصلية للمؤلف قد تحفظ فى المتحف البريطانى) أو ربما تحفظ الطبعة الأولى، ولكن هذا لا يدل على أنها تمثل شكل عضوى. فالنموذج وهو العمل الأصلى الذى اخترعه البشر (نفسه ٧٨) تتولد عنه رموزاً (نجدها فى بعض الأعمال أو العروض الأدائية). ولا يزعم ولهايم أنه دحض فرضية «الشكل العضوى» فى الفن،

بينما ترتب على منهجه خلق كثير من الصعوبات الناتجة عن هذا التحليل. وقد تقدم فلاسفة آخرون بأراء متغايرة حول فرضية الشكل العضوى التى تتمحور حول الخصائص الخاصة بالعمل الفنى. وفى هذه الحالة فالأعمال الفنية لا تعد بالضرورة أشكالاً عضوية. وقد تقدم كلاتيف بل، فيما قبل بنظرية فعّالة فى هذا الصدد تحمل فكرته عن الفن بوصفه «شكلاً دالاً» (بل، ١٩٥٨). ولكن حددت نظرية "بل" اختصاصها فى مجال الفنون المرئية وظهر قصورها حينما تحول تطبيقها إلى مجال الموسيقا والأدب، ويتجلى لنا ذلك حينما نقرأ ما يقصده بل بهذا المصطلح:

> ما هى الخاصية المشتركة بين تمثال **القديسة صوفيا** والنوافذ الموجودة فى **كاتدرائية شارتر**، والنحت المكسيكى، والآنية الفارسية، والأبسطة الصينية، والتصوير الجصى لجيوتو، والأعمال المتحفية لبوسان، وبير وفرانشسكو وسيزان؟ والإجابة الوحيدة التى تبدو ممكنة: الشكل الدال الكامن فى كل الخطوط والألوان الممتزجة بأسلوب خاص، فهناك بعض الأشكال والعلاقات الشكلية التى تثير حسنا الجمالى. تلك العلاقات والتكوينات المؤتلفة من الخطوط والألوان، تلك الأشكال ذات الإثارة الجمالية، أطلق عليها «الشكل الدال» وهذا «الشكل الدال» هو الخاصية المشتركة بين كافة أعمال الفن المرئى. (بل ١٩٥٨، ص١٧-١٨).

وهناك ملحوظتان حول هذه العبارة، فهى أولاً لا توضح عما إذا كان الدال يخص شخصًا بعينه، أو ثقافة بعينها، فالدال قد لا يحمل دلالة بالنسبة للآخر. وثانياً تبدو الخصائص الجمالية مقترنة برد فعل الجمهور، حيث يصف "بل" الشكل الدال بأنه «يثير حسًنا الجمالى». وبإزاحة إشكالية التعريف يظل بل بحاجة إلى تفسير «الحس الجمالية».

وقد استمر بعض المؤلفين -فى ظل علم الجمال المعاصر- فى تقديم نظريات الفن التى تعتمد على تحليل خواص الأعمال الفنية (راجع على سبيل المثال هنجر لاند ١٩٧٢). وبالنسبة للبعض الآخر فهذه السمات الجمالية الأساسية للأعمال هى سمات عاطفية (لانجر ١٩٦٢)، وعند البعض تعبيرية (إليوت، ١٩٧٢)، وعند البعض تخيلية (سكروتن ١٩٧٤، وكذلك كونجرد ١٩٦٣). وهى أخيراً عند البعض معرفية (جودمان، ١٩٧٦، هيس، ١٩٧٥، وكذلك سكروتن، ١٩٧٤، ص٤). وأحيانا يتم الربط بين هذه السمات والنشاط العقلى للفنان (جودمان ١٩٧٦، ص٢٥٨) وفى حالات تسند إلى النشاط العقلى للمتلقى أو المشاهد (سكروتن ١٩٧٤) بينما فى حالات أخرى تسند إلى

الفنان والمتلقي معاً (على سبيل المثال موراڤسكي ١٩٧٤، ص١١٥). وبما أن الملاحظات العامة التي أود الإشارة إليها تنطبق على نظرية الفن بكافة تنويعاتها، لا أنوى المقارنة بينها وتقييمها. وكما أوضح كتاب آخرون، فقد اصطدمت معظم هذه النظريات بعائق أو آخر، سواء كان ذلك في التأكيد على أساس الطبيعة المعرفية للفن، أو في معادلة الفن بمجموعة من الأشكال المصنفة، أو بتعريف الجمالي من واقع تجربة (خاصة) راجع هوسبرز ١٩٦٩، أوزبورن، ١٩٧٢، وولهايم ١٩٨٠). وتتركز النظريات الجمالية في تنوعها على الموضوعات المادية، أو على الخواص الإدراكية للأعمال والحالات العقلية للفنانين والمتلقين. ويستمر المناصرون لهذه النظريات في تعارضهم. سواء اتخذت تلك النظريات الشكل التقليدي أو المحدث فكلها معوقة لأنها تعمل على فصل الجمالي عن مجالات الحياة الاجتماعية، فنظرية الفن عادة ما تواجهها بعض الحالات الشاذة أو حالات يصعب البت فيها (على سبيل المثال، هل السينما تعد فنا؟، وهي حالات لا يمكن تناولها سوى في سياق تأسس على رحابة الفهم)، (راجع ولهايم ١٩٨٠، ص١٥٢). ويذهب سكرتون بأن المفردات المستخدمة في علم الجمال مبتزلة، وهي مفردات تتعمد الابتعاد عما يخرج عن نطاق الفن، رغم اتصالها به.

تخفق نظرية الإدراك الجمالي -كما هو الحال بالنسبة لكثير من النظريات الأخرى -ذلك لأنها تتسبب في فصل قاطع بين الاستخدام الجمالي وغير الجمالي للمصطلحات، ومن ثم تترك نفسها في النهاية دون تفسير لمعنى الأحكام الجمالية. (سكرتون ١٩٧٤، ص٤٠-٤١). ولذلك إذا وصف عمل فني بأنه «محزن». فمما لا شك فيه أنه حكم عليه بواسطة نفس المعايير التي تحكم استخدام الكلمة في الحديث العادي غير الجمالي (نفسه، ص٤٢). والأكثر أهمية من ذلك (كما أدرك ولهايم ١٩٧٠، جومبرش ١٩٦٠، موراڤسكي ١٩٧٤) هو أن طبيعة التجربة الجمالية، ووجود الأعمال الفنية وتحديد هويتها قد تحدد من خلال عوامل خارج الجمالي وتأثر بها. ذلك كما علق موراڤسكي في معرض بحثه في معايير التقييم الجمالي:

> نحن في احتياج إلى معرفة كيف وإلى أي مدى يمكن تفسير خصائص «الشكل الجمالي» و«التجربة الجمالية» من خلال إدراك هاتين الظاهرتين تاريخياً، وعلاوة على ذلك باعتبارهما ظاهرتان ظهرتا حديثاً وظللتا مرتبطتان على نحو قوي بظواهر أخرى متغايرة الخواص. (١٩٧٤، ص٤٥).

وأود هنا تتبع مجرى هذه الأطروحة، وهو اتجاه اتخذه عدد قليل من فلاسفة الفن مؤخراً، ذلك بدراسة خطين أديا إلى تطور النظرية الجمالية، مما قد يساعد على حل

بعض الصعوبات التى تواجه المقارنات التحليلية التقليدية، كما تؤدى فى النهاية إلى علم اجتماع جمالى. فنلمس خطوط التطور فى «الموقف الجمالى»، وما قد يطلق عليه «نظرية الفن المؤسسية» وتعتبر نظريات الموقف الجمالى قديمة قدم علم الجمال نفسه، وهى تعود إلى عمل كانط **نقد الحكم**، واستمرت لتؤثر فى تيار فلاسفة الفن من خلال الكانطية الحديثة، وتمتد إلى المداخل الظاهراتية مؤخراً (راجع بودرو ١٩٧٢، حول علم الجمال عن كانط، وتأثيره فى بعض الكتاب اللاحقين). والاعتقاد فى وجود موقف جمالى خاص قد يقدم حلا لبعض القضايا الأكثر إرباكا التى أرهقت الفلاسفة، ومن بينها إمكانية اعتبار الاستمتاع بغروب الشمس أو بالمنظر الطبيعى، تجربة "جمالية" أم لا، وامكانية قبول منتجات دوشان الجاهزة «فناً» أم لا، فتكون الإجابة أن بإمكاننا النظر إلى أى شئ من خلال المنظور الجمالى. فالفن إما أن يكون مردود لهذا المنظور أو يتمثل فى التجربة التى يتم اجتيازها من منظور جمالى. ففى حالة الأعمال ذات الطابع الإثنى لا تكون "جمالية" على الإطلاق من المنظور المؤسسى (فهى تكون وظيفية، رمزية، أو دينية) وقد سلبت من أوطانها وانتزعت من سياقها المحلى لتعرض فى المتاحف وبيوت الفن فى الغرب باعتبارها «أعمالا فنية». ومن ثم فليست هناك حاجة إلى التنازع حول الخواص الجوهرية للعمل لكى نحددها بوصفها فناً أم لا. فالعمل يغدو فناً بالقدر الذى نتقبله بوصفه فناً. ويرى كانط أن الحكم على الذوق خاصية تتميز بالنزاهة (كانط ١٩٧٢، ص٤٢-٤٤)، أى أن الاقتناع المترتب عليها لا يكون مرهوناً بأى منافع خارجية، مثلما الحال فيما يطلق عليه كانط «الابتهاج بما تجود به المنفعة» حيث له عائد محقق: "فالذوق هو ملكة لتقييم أحد الاشكال أو الصيغ التمثيلية، وفقاً لما تثيره من إمتاع أو بغض **وليس للمنفعة** المترتبة عليها. فموضوع الامتاع يطلق عليه **الجميل.**» (نفسه ص٥٠، التوكيد فى الأصل).

أجمل مورافسكى بعض الصعوبات التى يشتمل عليها مفهوم «النزاهة» باعتباره صفة مميزة وخاصة بعلم الجمال، خاصة أنه يصعب فى الحقيقة أن تكون نزيهاً عند الممارسة، إذا كان يعنى هذا عزل تجربة الإنسان الجمالية أو موقفه عن تجاربه الباقية (مورافسكى ١٩٧٤، ص١١). ولو كان تعريف النزاهة يعنى الابتعاد عن الفائدة العملية، فيغدو هذا المفهوم بالنسبة لمورافسكى أكثر إيضاحاً. أما الأطروحة التى تذهب بأن هناك موقفاً جمالياً خاصاً يمكن اتخاذه إزاء اللوحات الزيتية، أو منظر الغروب، أو حتى القطع التى تقوم بدور وظيفى، فعلى الرغم من أنها أطروحة غير منغلقة، إلا أنها محدودة التطبيق. فهى من جهة، تنجح فى توصيف عملية اختيار العمل الفنى أو الموضوع الجمالى، ولكنها فى النهاية لا تجيب على سؤال «ما هو الفن؟» قد تكون على

استعداد لتعريف الفن بوصفه شكلاً جمالياً حتى لو كان له مقصد عملى فى الأصل، ولكن فى هذا الحال لا يعد منظر الغروب فناً. ومن ثم، فعلينا باختصار التصنيف على الأعمال الفنية التى يمكن تقديمها أو مشاهدتها. ومازلنا فى حاجة إلى تجديد طبيعة «الابتهاج» الناتج عن التذوق الذى يخلو من أى منفعة، وهذا ما لم يفعله كانط فى تناوله الأخير (١٩٥٢، ص٦٠) للجميل بوصفه ما يمتع على المستوى العالمى. والميزة الرئيسية التى يتسم بها التحليل الكانطى ترجع إلى ابتعاده عن الجوهرية، فهو لا يسعى إلى استخلاص بعض السمات الجوهرية التى تميز الأعمال الفنية أو الخبرات الجمالية. أما مواطن ضعفه فتكمن فى أنه لا يعطينا تحليلاً وافياً للموقف المنزه، والعلاقة الفعلية لهذا الموقف بالعوامل الأخرى المؤثرة فى هذه الخبرة، ونوعية الإمتاع المترتبة عليها.

وأمدتنا النظريات الظاهراتية بتفسيرات أكثر تعقيداً لطبيعة الموقف الجمالى (راجع انجاردن ١٩٣١، دفرن ١٩٥٣، ناتاسون ١٩٦٢) فوفقاً لتلك النظريات تتميز التجربة الجمالية فى إطار «قصديتها» الخاصة بها والتى تعتمد على «حصر» هذه التجربة عن التجارب الأخرى التى تخرج عن إطارها. ويتيح الاختزال الظاهراتى للفيلسوف إمكانية عزل الجمالى عن كافة المواقف الأخرى، وبصفة خاصة عن موقف الحياة اليومية. تعد مقالة شوتز (١٩٦٧) عن «الوقائع المتعددة» ذات إفادة فى توضيح ما يتضمنه الاختزال الظاهراتى، مع أنه لم يقل الكثير فى مقالته عن الفن أو الموقف الجمالى. فناقش فى البداية الموقف الطبيعى للحياة اليومية، وممارساته أو دافعه النفعى، مؤكداً على أن رؤية العالم من موقف طبيعى يترتب عليه رؤية بين ذاتية، ليغدوا العالم حقيقة عظمى، تنبنى على الالتزام الفعلى، أو الفاعلية. فالعالم الذى نعرفه فى حياتنا اليومية لا يثير الريبة، بل هو أمر مسلم به، على عكس الشك النقدى الذى يثيره الفلاسفة. فالاختزال الظاهراتى عادة ما يطرح (كما هو الحال مع هسرل) بوصفه منهجاً فلسفياً يعمل على عزل المعرفة اليومية لبناء منهجاً معرفياً على أسس يقينية، وليس على افتراضات النظرة السليمة. ولكن كما أوضح شوتز يمكن توظيف هذه النظرية أيضاً لعزل وتقديم أشكال المعرفة الأخرى بعيداً عن المعرفة المنظمة منهجياً، حيث يمكن للموقف الطبيعى ذاته تجنب البحث العلمى أو الشك الفلسفى (شوتز ١٩٦٧، ص٢٢٩) ويتبع شوتز فى طرحه وليام جميس فيذهب بوجود عدة عوالم ثانوية أخرى، أو بالأحرى فروع من المعنى، كل له أسلوبه المعرفى الخاص. وهناك نماذج لذلك فى عالم الأحلام، وعالم التنظير العلمى. ففى كلا الحالين، نتحول عن الموقف الطبيعى عبر موقف صدامى، يدفعنا إلى فرع آخر من فروع المعنى، والموقف المترتب عليه.

تتعدد التجارب الصادمة بقدر تباين فروع المعنى فى قطاعاتها المحدودة التى أضفى عليها سمة الواقع. فعلى سبيل المثال، تغدو صدمة الخلود إلى النوم قفزة إلى عالم الأحلام. كما نعانى من تحول داخلى حينما يرتفع الستار فى المسرح ليعبر بنا إلى عالم المسرحية. ويصيبنا تغيُّر جذرى فى موقفنا، لو أننا عند مشاهدة لوحة زيتية، حددنا إطاراً لمجالنا البصرى كمعبراً إلى العالم التصويرى. كما تنتابنا الدهشة عند استسلامنا للضحك، فالاستمتاع إلى طرفة يجعلنا نتقبل لبرهة، العالم الخيالى بوصفه واقعاً استناداً إلى عالمنا اليومى الذى يتسم بالسخف. وكذلك فى تحول الطفل إلى لعبته تحولا إلى عالم اللعب- إلخ... (شوتز ١٩٦٧، ص٢٣١). وتعد هذه القطاعات محدودة لأنه لا يوجد بالضرورى توافقاً أو اتساقاً بين أى من القطاعات (فلا توافق بين الأحلام والعلم، أو بين الموقف الطبيعى والفن، على سبيل المثال)، ولكل قطاع قدرته الخاصة على «تنشيط الوعى» (نفسه ص٢٣٢) ولكن الموقف الطبيعى، يمثل الحقيقة القصوى، ويؤكد شوتز أن كل القطاعات الأخرى للمعنى قد تعد تنويعاً على هذا الموقف. (نفسه ص٢٣٣، راجع أيضاً شوتز ١٩٧٦، ص٣٤١-٣٤٣).

وكما أسلفت القول، لا يتوسع شوتز فى شرح خصائص الموقف الجمالى، ولكننا سوف نمارس تحليلاً شبيهاً بما قام به من عالم الاحلام أو النظرية العلمية، فى محاولة لتعريف الملامح الرئيسية للموقف الاستطيقى فى إطار المنظور الزمنى، والتجربة الذاتية، وطابع النشاط الاجتماعى إلخ... وقد حدد الفلاسفة الظاهراتيون مقومات الموقف الجمالى (راجع على سبيل المثال، بنسمان، وليليانفلد ١٩٦٨). ويتفق هذا الموقف مع استطيقية كانط فى تجنبه مخاطر الوقوع فى النزعة الجوهرية بمجرد اقتراح الأسس التى تنبنى عليها نظرية الفن. ولكن يعجز شوتز، مثله مثل كانط، وغيره من الظاهراتيين فى الإجابة على ماهية الفن، مع أنهم نجحوا فى إفادتنا بما تتضمنه مشاهدة شئ ما باعتباره فناً. كما تتضمن أعمالهم نظرية كامنة للقيمة الجمالية، طالما صار من الجائز طرح الأحاجى فيما يخص الخاصية الجمالية وقياسها وفقاً لنجاح الملامح الخاصة للعمل الفنى أو إخفاقها فى الوفاء بمتطلبات الموقف الجمالى (راجع انجاردن ١٩٧٢، فهناك اطروحة ظاهراتية للتمييز بين القيمة الفنية والقيمة الجمالية).

وتحتاج مثل هذه النظرية إلى سبيل لتحقيقها. وقد تظهر بعض المشكلات التى تواجه التفسيرات الأخرى للقيمة الجمالية، والتى أسلفنا طرحها. أما أسباب تقدم علم الجمال الظاهراتى بالمقارنة لعلم الجمال لدى كانط، فيرجع ذلك أولاً: لأنه يمدنا بتفسير مفصل وأكثر دقة لطبيعة «النزاهة» بوصفها سمة حاسمة للتجربة الجمالية، ثم ثانياً:

لاعترافه بنزاهة الموقف الجمالى وانفصاله عن الموقف النفعى إلى جانب احتوائه على الموقف الطبيعى واعتماده عليه. ويترك هذا التصور الباب مفتوحاً أمام البحث الملائم عن كيفية ارتباط إنتاج الفن بمفردات الحياة الاجتماعية التى تبتعد عن الجمالى. وهكذا يمكننا وصف الموقف الجمالى بالنزاهة وبأنه قطاع من المعنى المتناهى بالمقارنة بقطاعات المعنى الأخرى، التى يتم الولوج إليها بقفزة أو صدمة: فهو اختلافا عنها يرتبط بقطاعات أخرى، تتواجد مع الإنتاج الفنى فى وعى الفرد لاشتراكهما فى الموقف الطبيعى الذى يحقق الواقع فى أكمل صورة محققة. ويعد تطور مفهوم الموقف الجمالى من خلال عمل الظاهراتيين خطوة تتجه نحو جمالية تعتمد على علم الاجتماع، ومن ثم نظرية أكثر ملائمة للفن. ولكننى لا أطالب مطلقاً اعتبارها نظرية للفن تتجه نحو جمالية تامة التجانس فلست بحاجة إلى تكرار محدودية المنهج الظاهراتى، سواء فى شكله الخالص كما طرحه هسرل، أو فى التعديلات التى طرأت عليه من قبل الوجوديين أو شوتز. فقد كان الغرض من طرحنا السالف هو الإشارة إلى أن كافة السجالات الخاصة بفلسفة الفن وديناميكاتها تتجه نحو نظرية اجتماعية للفن.

وما قد أطلقت عليه «النظرية المؤسسية للفن» ربما يكون ذو توجه أكثر ميلاً لذلك، لأنه يدرك الفن فى إطار تعريفه الاجتماعى، والمؤسسى. ويبدو أن ولهايم ميّال لهذا الرأى، ذلك فى مناقشته للكيفية التى ترسخ بها الفنون الجديدة بوصفها فناً. ويذهب بأن الفنون تكتسب مصداقيتها وفقاً للسياق الذى تنشأ فيه، كما تتحدد مكانتها وفقاً للشكل الذى تتخذه وسيطاً، فقد يعترف به أو يرفض:

فيعد الشكل الفنى معترف به أم مرفوض:

> ذلك بإقامة تماثلات وتباينات بين العمل رهن الاختبار والأعمال القائمة، أى أن موضوع الاختبار سوف يستفيد من السياق الوفير الذى يثار فيه. ويمثل هذا الأسلوب يجرى طرح السؤال عما إذا كانت السينما فناً أم لا؟ (ولهايم، ١٩٨٠ ص١٥٢).

وتعريف الفن لدى النظرية المؤسسية يسنده إلى الأشكال والممارسات التى يمنحها إياها المجتمع الذى يتواجد به، ويتفق تعليق ولهايم على السينما مع هذا التعريف. فربما يكون الحسم فى مدى توافق أحد الأشكال الجديدة مع «الفن» معتمداً على ممارسة امبريقية بمشاهدة الأعمال والأشكال التى قد تم الاعتراف بها. ولكن فى مقالة قصيرة ضمها إلى الطبعة الثانية من كتابه **الفن وأشكاله** يرفض النظرية المؤسسية فى الفن، أو على الأقل يرفض دعوتها التى تتسم بالمغالاة، حيث يعرفها كما يلى:

> ما أعنيه بالنظرية المؤسسية فى الفن، هو الرؤية التى تقدم تعريفًا للفن، يسعى إلى حالة الدائرة المفرغة. وهو يعرف الفن بإرجاعه إلى أقوال أو أفعال أفراد أو مجموعات من الأفراد، تعد أدوارهم، بمثابة وقائع اجتماعية (ولهايم ١٩٨٠، ١٥٧).

ويعترض ولهايم بشدة على هذه النظرية. فإن كان وضع الفن يمنح من قبل أفراد اكتسبوا مكانتهم بفعل المؤسسة، لدورهم فيها، فعلى هؤلاء الأفراد أداء مهمتهم بالاعتماد على حيثيات وافية، دون الاعتماد على مكانتهم الشخصية. ولكن، لو أننا مجرد بحاجة إلى تلك الحيثيات التى تمدنا بكل ما نتطلبه لتعريف الأعمال الفنية، دون مساعدة ممثلى الفن لدى المؤسسات، ففى هذه الحالة ما لدينا ليس نظرية مؤسسة على الإطلاق. ومع ذلك يختتم ولهايم القول بإعادة التأكيد على أهمية الإقرار بالطبيعة المؤسسية للفن لاعتبارات عدة. "فالاقتراح برفض النظرية المؤسسية للفن لا يدحض عديد من الطروحات التى تحدد ما يمكن اعتباره خصائص مؤسسية للفن" (نفسه ص١٦٦). وأعاد ذكر بعض هذه الطروحات فى الجزء الرئيسى من عمله. على سبيل المثال، فالواقع أن الفنون المستحدثة ترسخ نفسها على أساس التشابه مع الفن الموجود، حيث تتبع الأعمال الفنية الفردية السابقة عليها، إضافة إلى ذلك يحيط بانتاج الفن أحزاب وزمر. ومن ثم يأتى رفضه للنظرية المؤسسية (الاجتماعية) نتيجة لإدعائها القدرة على تقديم تعريف للفن أو لتحديد ماهيته.

وكما قال ولهايم اهتمت نظريات الفن المؤسسية (الاجتماعية) على نحو أساسى بالسؤال «وما الفن؟» على عكس نظريات الموقف الجمالى. وبالطبع ليس لدى التعريف المؤسسى لعالم الفن شيئاً يقوله عن طبيعة التجربة الجمالية ولن تكون مقاربته لمسألة القيمة الجمالية واضحة، وقد يتناول ذلك فى إطار التقدير الذى يمنحه ذوى المكانة الملائمة. وفى الواقع فأكثر من استشهد به ولهايم من منظرى النظرية المؤسسية (الاجتماعية) وهو جورج ديكى، وقد هاجم على نحو واضح مفهوم الموقف الجمالى (راجع ديك ١٩٦٩). ولن أحاول إصدار حكم على هذه المناظرة طالما أن ذلك يعد إسهاماً بالنسبة لفلسفة الفن. ومن الواضح أن نظريات الموقف الجمالى يمكن أن تفسر مظاهر معينة للجمالى تعجز النظريات المؤسسية عن تناولها (على سبيل المثال كيفية تقييم الاعمال الغير فنية بشكل جمالى) ومن جهة أخرى، فالنظريات المؤسسية لديها إمكانية تفسير الأسباب وراء اعتبار بعض الأعمال أو المجموعات أشكالاً تستدعى الاهتمام اللازم. وكلا النمطين من النظرية قادر على نحو غير اتفاقى على التعامل مع

حالات الفنون الجاهزة، وأعمال الطبيعة والصخور التى ماتزال تفتن المنظرين الجماليين (راجع ولهايم ١٩٨٠، ص١٩٥). كما تحتوى كل نظرية على مناطق ضعف تعرض لها معارضوها بلباقة فى كتاباتهم. وفى واقع الأمر، ما يهمنا هو ابتعاد المدخلين عن مجال الفلسفة الخالصة، ليدمجا الصدفة والبعد الاجتماعى فى تحليلهما، وقد ناقشنا بالفعل هذا التطور فى سياق نظريات الموقف الجمالى بالإشارة إلى عمل الفلاسفة الظاهراتيين. وتعتبر الطبيعة الاجتماعية لنظرية الفن المؤسسية شاهداً على ذلك فالنظرية تعتمد على الأدوار والمؤسسات الاجتماعية التى ينتج الفن فى سياقها.

وقد حاولت أن أبرهن على وجود توجه داخلى للنظرية الجمالية باتجاه علم الاجتماع وهذا لا يميز كل الإنتاج فى فلسفة الفن، بأى حال من الأحوال، لأننى قد أسلفت الإشارة إلى أن معظم هذا الإنتاج يظل يتبع النظرية التحليلية التقليدية. وحتى إن كان التحليل الظاهراتى للفن قد يظهر ابتعاداً واضحاً عن المظاهر الاجتماعية للوعى، فالتوجه الاجتماعى يظهر فى وعى الظاهراتيين باستحالة وجود علم جمال خالص. وازداد هذا المنحى دفعا نتيجة الأعمال المتأثرة بعلم الجمال لدى ڤيتجنشتاين، ففى التوجه نحو الفن «كشكل من أشكال الحياة» أو أحد أساليب الحياة (ڤيتجنشتاين ١٩٦٧ ص١١)، وفى طرح الجمالى بإسناده إلى المعايير المستخدمة لقياس الجمالى (راجع سكراتن، ١٩٧٤ ص١٠-١١)، فى ذلك ما يعنى الإذعان للاجتماعى أو السياقى. وأسهم عمل جومبرش الهام عن الفن والإدراك (١٩٦٠) أيضاً فى هذا التطور، وذلك من خلال إيضاحه أن الخبرة بالأعمال الفنية ينبغى اعتبارها دائماً تفسيرية. واستشهد ولهايم بأمثلة جومبرش عن الوسيلة التى تتدخل بها المعارف الخارجية فى الإدراك الجمالى، ويستحيل تجنبها.

يفيدنا جومبرش بأن:

> "ما يبدو لنا تنافراً صوتياً فى موسيقا هايدن، قد يمر دون ملاحظة فى سياق ما بعد ڤاجنر. وربما تكون للنبرة الموسيقية العالية فى رباعية وترية تفاوت صوتى أقل من النبرة الرقيقة التى تصدرها أوركسترا سيمفونى كبير".
>
> ومرة أخرى، يستشهد جومبرتش بلوحة موندريان المسماة موسيقى الجاز فى برودواى. فوفقا لجمبرتش، تعد هذه اللوحة فى سياق فن موندريان معبرة عن «الاستسلام للمرح» ولكنها قد تحمل لنا تأثيراً عاطفياً مغايراً، لو علمنا أنها تمت من قبل فنان ينزع للأشكال الملتفة أو المتحركة، وليكن سيڤيرينى على سبيل المثال. (وولهايم ١٩٨٠، ص٥٧).

كما يظهر كتاب جومبرش أن المعرفة والتأويل يؤديان دوراً حتى فى أثناء عملية الإدراك المباشر للأعمال الفنية، حيث يعمل التأويل على فك الشفرة للتمييز بين الأبعاد الثلاثة والبعدين، أو عملية التخيل التى تتصور لمسات الزيت كأوراق العشب، أو غرز مطرزة، أو شعر. وبينما قد يصعب على ولهايم تقبل أطروحة جومبرش التى تذهب بأننا لا نفهم العمل الفنى سوى فى علاقته بذخيرة الأعمال لدى منتجه، أو فى السياق والتقاليد التى ينتج فى إطارها، فمن جهة أخرى، يدعم وولهايم فكرة جومبرش الرئيسية ومفادها التأكيد على أهمية دور المعلومات المكملة فى تداولاتنا الجمالية (وولهايم ١٩٨٠، ص٦٦).

وبالنسبة لجومبرش وولهايم تقتصر المعلومات المكملة بشكل أو آخر على التقاليد والأنواع الفنية، وما إلى ذلك –ولكننى سوف أجنح إلى ما هو أبعد وأصر على أن التداولات الجمالية تتأثر دوماً بخبرة ومعلومات تخرج عن نطاق الجمالى ولكنها تندمج فيها. ويعتمد تحليل شوتز «للوقائع المتعددة» للوعى على أولوية الموقف الطبيعى فى الإدراك وتجاور الوقائع المتناهية فى الوعى الفردى. ولسنا بحاجة لتبنى المنهج الظاهراتى أو مفرداته لنتبين أن التأويل عادة ما يتوجه وفقاً للموقع الوجودى والتاريخى الذى يشغله المؤول، إلى جانب الأخذ بالمعانى التى يتضمنها العمل الفنى فى صميمه. (كما تفيدنا التقاليد الهيرمونيطيقية بذلك أيضاً). وحتى إن اتخذنا موقفًا جماليًا صرفًا، إلا أن يصعب فى النهاية الفصل بين تذوق وتقدير العمل الفنى عن المظاهر اللاجمالية فى الوجود. ولهذا لا نزعم اننا نحكم على الأعمال الفنية وفقاً لمقاييس سياسية أو أخلاقية فما زالت هناك معايير جمالية (قد تتجاوز التاريخ والموقف) تستخدم فى هذا الحكم. ولكننا نزعم هنا أن أسلوب تفهمنا للأعمال هو قبل كل شئ أحد وظائف حياتنا اليومية التى تبتعد عن الجمالى.

والكتاب الذين تناولتهم لا ينصب اختلافهم حول ما يعدونه حيوياً للنظرية الجمالية (طبيعة الفن، خصائص العمل الفنى ، علاقات الخبرة الجمالية، الخ) ولكنهم يختلفون حول تعريفهم للخصائص المميزة للجمالى. فبالنسبة لجادامر، يتشكل ذلك فى عنصر المفاجأة التى تفضى إلى التعرف على العمل الفنى (جادامر ١٩٧٦، ص ١٥١) ويذكر جودمان أربعة «مواصفات للجمالى» فهى تتميز بثراء التركيب أو ثراء الدلالة، وثراء التركيب والتمثيل (جودمان ١٩٧٦، ص ٢٥٢٥ – ٥). ويرد موراقسكى أربعة خصائص للأعمال الفنية، فهو يعدها بنى ذات خواص حسية، ذات استقلال نسبى. وهى أعمال فنية صنعت بمهارة، وبراعة كما أنها تعبيرات فنية (موراقسكى، ١٩٧٤،

ص٩٨-١٢٠). ومازلنا فى حاجة إلى التأكد من ماهية طبيعة الجمالى الخاصة، وقد جنبنا هذه المسألة فى هذا الفصل. فالالتزام بعلم جمال ظاهراتى أو نظرية مؤسسية للفن، أو الالتزام بعلم جمال الأشكال أو الخبرات، أو المشاعر لا يترتب عليه بالضرورة الالتزام بأى نظرية تعنى بخصوصية الفن. وكذلك، كما أسلفت القول، فالنظرية الجمالية التى تؤكد على الطبيعة الاجتماعية للتجربة الفنية لا تعوق الجمالى بتأطيره فى السياسى أو الاجتماعى. وفى تأكيد موراقسكى على استقلالية بناء العمل الفنى، وذلك فى سياق تناوله الماركسى، ما يؤكد ذلك. وأود أن أختتم هذا الفصل بطرح يذهب بوجود مساحة مشتركة بين فلاسفة الفن الذين ناقشتهم فى الصفحات السابقة ومحللى الفن الاجتماعيين، الذين تجنب عملهم الوقوع فى شرك الانغلاق وأخطائه وهذا ما عرضت له فى الفصل الثانى.

والإشارة إلى عمل ستيفان موراقسكى يوضح لنا التداخل فى المناهج المعرفية التى اعتيد الفصل بينها فى عمل أحد الأفراد. وفى علم الجمال الماركسى، مثلما فى ميادين الدراسة الأخرى التى تتبع المنهج الماركسى، يتضح لنا الزيف والتشويه الذى أصاب المناهج التى تم فصلها، ففى مجال التجربة البشرية والوجود الذى نعنى به تلك التخصصات لا يوجد فصل بينها، ولكنها جزء من كل متحد. وكما تبين للوكاتش منذ سنوات، يعمل الفصل بين التخصصات على تشذر الحياة والتجربة، فى مجتمع رأسمالى صناعى (لوكاش ١٩٧١). والتعرف التدريجى بأن اللاتوافق بين التخصصات المتعددة يرجع إلى هذا الفصل الخاطئ، يعد جزء من محاولة لإعادة دمج تلك الشذرات، مما ينطوى عليه توجيه النقد إلى مجتمعنا المتشذر. وهذا لا يعنى أن كل الأعمال الجديدة أو القيمة فى علم الجمال أو التخصصات الأخرى، يقوم بها الماركسيون أو الماركسيون الجدد، ولكن لا يدهشنا أن معظم العمل يتم فى هذا الإطار المرجعى. فالمقارنة البينية للموضوع غالباً ما تنبنى على الرأى الذى يذهب بأن التقسيمات الأكاديمية تضاعف وتدعم التقسيمات الاجتماعية فى المجتمع.

وقد رأينا بالفعل كيف حلل بورديو بعناية بعض آليات احتفاظ الجماعات المسيطرة بمراكز سلطتها حيث تدعم فى ذات الوقت منزلتها بصفة خاصة بابتداع التصنيف «الجمالى» باعتباره وجوداً عالمياً ومتجاوزاً. وفى محاولة لنقض الفصل التاريخى لموضوع البحث، دخل محللوا الفن الماركسيون، ونقاد الأدب، ومؤرخو الفن فى جدال مع فلاسفة الفن، كاشفين عن الاعتماد المتبادل فيما بينهم وعن اهتماماتهم المشتركة. وبالفعل يتضح من النقاش السالف فى هذا الكتاب صعوبة تحديد القائم بدور عالم

الاجتماع بدلا من الفيلسوف، والناقد، والمؤرخ. ولنأخذ مورافسكى مثالاً على هذا، وكذلك وريموند وليامز الناقد والمؤرخ الأدبى الذى أعطى الفصل الأول من آخر كتبه (وليام ١٩٨١) عنوان «نحو علم اجتماع الثقافة». أما ماركس رفائيل المؤرخ الفنى الذى صار عمله مثار اهتمام متجدد فى الجماليات الماركسية (راجع تاج ١٩٨٠)، فتسعى حجته لتطوير علم اجتماع الفن، ويعمل على الموازنة بين تلك النظرية والنظرية الماركسية فى الفن (مثالاً لذلك، رافائيل ١٩٧٩، ص ٧٦).

وأيما كانت المواقع المؤسسية لهؤلاء الكتاب، ومهما كانت تدريباتهم الأكاديمية والتوجهات المؤسسية لأعمالهم، مازال اللذين يقترحون نظرية اجتماعية للفن يتزايد إصرارهم على أن للفن «استقلالية نسبية» أو للفن خصوصيته. حتى فى عام ١٩٣٣، كان رافائيل واعيًا بأهمية المقاربة التي تبتعد عن المنحى الاختزالى، ومن الجائز أن تكون هناك صلة بين شعبيته الحالية وتأثيره، والاعتراف العام بقيمته. وقد تم ذلك منذ عهد لايكاد يكون بعيداً. وهو يفترض أن علم اجتماع الفن والنقد الفنى يتممان بعضهما البعض، ومتعادلان من حيث الأهمية.

> تكشف العلاقات المتبادلة بين هاتين المجموعتين من العلوم عن العلاقة القائمة بين الاستقلال النسبى للمجال الأيديولوجى للفن واعتماده على الحقائق الأساسية فى الحياة الاجتماعية... ولا تتميز الجدلية المادية بمجرد قدرتها على حصر حقائق الحياة الاجتماعية فى منهج واحد، وإنما أبقت أيضاً على خصوصية كل مجال معرفى باعتباره استقلالاً نسبياً. (رفائيل ١٩٧٩، ص ٨٤-٨٥)

ويحافظ عمل ديللا فولب علي خصوصية ما هو جمالي أيضاً، ويقوم في هذا العمل بدراسة الشعر. وعرض خطة دراسته كما يلى: «هدفى فى هذا الكتاب هو تقديم بيان تفسيرى منظمّ لعلم الجمال المادى التاريخى، لكى أنطلق من ذلك إلى قراءة تحليلية اجتماعية منهجية للشعر أو الفن بصفة عامة» (ص١١). وهذه القراءة التحليلية الاجتماعية تبتعد عن اختزال الجمالى أو الشعرى فيما هو اجتماعى أو تاريخى، بل تتوسع فى تفصيل المقومات الخاصة بالشعر. ويعرّف الشعر باعتباره «نمطية تتسم بتعدد الخواص» (نفسه، ص١٧٣).

وهذا لا يخالف الخصائص التى وضعها جودمان للفن، وهى الثقل والثراء والتمثيل. والحاجة إلى قراءة تحليلية اجتماعية للأدب لا تشجب الحاجة الموازية لتحليل خصوصية هذا الأدب، بل علي العكس، يُعد تحليل خطاب القصيدة، أى

«تشكيلها العقلاني» الخاص بها ضرورياً بالنسبة للفهم التحليلي الاجتماعى (نفسه، ص٤٠).

ووفقا لهذا المنظور لفلسفة الفن، تتساوى أهمية العوامل الاجتماعية بالعوامل الجمالية، كما يتضح لنا ذلك بشكل متزايد. فوفقا لعلم اجتماع الفن، حققت معظم الكتابات فى مجال علم الجمال إسهامًا قيمًا، وهو الآن قد حاز الاعتراف لإمداده لنا بمعجم من المفردات، كما أرشدنا إلى مقاربة اشكالية خصوصية الجمالى. هذا، وإن كنت قد توصلت للاعتقاد بتدخل العوامل الاجتماعية والأيديولوجية فى تقويم وموضعة التجربة الجمالية وأساليب تقييمها، فقد تم ذلك فى الوقت الذى أدركت فيه أيضًا صعوبة اختزال التجربة في إطار الاجتماعى أو الايديولوجى، ومن ثم أنتقل إلى الفصل التالى لأتناول بعض المحاولات التى تمت لوصف تلك الخصوصية.

خصوصية الفن

وبينما يزداد علماء اجتماع الفن اتفاقًا على أهمية الالتفات إلى خصوصية الفن، إلا أن ذلك يخفى اختلاف الأفراد حول ما تتضمنه العبارة المشار إليها. وقد قدم ستيوارت هول تقريراً عن مسار التطورات فى الدراسات الثقافية التى قام بها مركز الدراسات الثقافية المعاصرة فى برمنجهام، ويذهب هول أن الأخذ بخصوصية الثقافة يعد من أهم إسهامات المدرسة البنيوية.

> إن كانت مواطن الضعف التى أبرزتها فيما سبق قد تمثلت فى النزوع إلى إذابة الثقافى لدمجه فى المجتمع والتاريخ، فقد أكدت النزعة البنيوية على خصوصية الثقافى وصعوبة اختزاله. فالثقافة لم تعد تعكس الممارسات الأخرى فى المجالات الفكرية. غدت الثقافة ممارسة فى حد ذاتها -ممارسة دالة- ولها مردوديتها المحددة، المتمثلة فى المعنى. والتفكير فى خصوصية الثقافة هو التكيف مع تعريف البنيويين لها بوصفها ممارسة تنطوى على صيغ وعلاقات ذاتية، وكذلك على بنى ذاتية. (هول ١٩٨٠، ص٣٠ التأكيد فى الأصل).

وفى تناوله للخصوصية، يذهب رايموند ويليامز فى كتاب حديث له، بأن لو كان الجمالى يتخذ أشكالاً مغايره فى المجتمعات المختلفة، فهذا لا يعنى ضرورة إذابة كافة العناصر شاملة العمليات الفنية والجمالية على وجه الخصوص، فى منهج تطبيقى اجتماعى أو ثقافى يتسم بالعمومية ويعجز على التمييز. (ويليامز ١٩٨١، ص١٢٩). وينتقد بيتر فولر عمل جون برجر على أساس أنه يؤكد من دون سند كافٍ على خصوصيات التصوير (فولر ١٩٨٠، ص٨).

وامتدح جون تاج استخدام رافائيل لعلم اجتماع الفن الذى يقف معارضاً للنزعة الاختزالية التى تتبنى على توجهات اقتصادية، ويرى تاج أن منهج رافائيل هو المدخل العلمى القادر على التعامل مع «خصوصية الأشكال الثقافية والأيديولوچية» (فى كتاب: رفائيل ١٩٧٩، ص**1x**). ويؤخذ مفهوم «الخصوصية» أحياناً عن إنتاج لوكاتش

الأساسى عن علم الجمال «خصوصية ما هو جمالى» **Die Eigenart des Asthetis-chen (1973)**: كترجمة لـ **Eigenart** (التى يترجمها لشتهايم "الفرادة" الرئيسية **(Peculiarity)**. راجع لشتهايم ١٩٧٠، ص١١٩). أو كترجمة لأحد من المصطلحات فى هذا العمل وهو **Besonderheit** (لوكاتش ١٩٦٣، الجزء ٢ الفصل ١٢، وكذلك لوكاتش ١٩٦٩). وترجم وليامز المصطلح الثانى، أو ما يعادله فى اللغة المجرية، وهو **Kulonosség** «بالخصوصية» (١٩٧٧، ص١٥١). ويتفق الكثيرون على أن مفهوم الخصوصية يمثل أهمية رئيسية فى علم اجتماع الفن مع أن وليامز ينتقد تطبيق لوكاتش الخاص بهذا المصطلح، (وليامز ١٩٨١، ص١٢٧-١٢٩). ولكن سوف نرى أن ذلك لا يعنى بالضرورة اتفاقهم على معنى واحد لهذا المصطلح. وسأقترح على الأقل ثلاثة معان مختلفة لاستخدام «خصوصية الفن»، ويرتبط آخرهم فقط بطريقة مباشرة باهتمامات هذا الكتاب.

وتشير خصوصية الفن فى معناها الأول إلى الانفصال التاريخى للنشاط الجمالى عن مجالات الحياة الاجتماعية الأخرى ومن ثم خصوصية أساليب الإدراك الجمالى. وكما يقول وليامز:

> فمحاولة تمييز «الفن» عن غيره من الممارسات المتصلة به اتصالاً وثيقًا يعد عملية تاريخية واجتماعية على درجة كبيرة من الأهمية. وربما كانت محاولة تمييز «الجمالى» عن غيره من الاهتمامات والاستجابات يعد أكثر أهمية بوصفه عملية تاريخية واجتماعية. (١٩٨١، ص١٢٦)

أما تعليقه النقدى على محاولة لوكاش لتعريف خصوصية الفن، فينبنى على رفضه لتفسير لوكاتش عن نشأة الجمالى من عوامل مادية ودينية تتصل بالسحر، حيث يرى ويليم قصور الدلائل المادية لهذا التفسير، الذى يعتمد على مصطلحات مطلقة وغير مشروطة. إلا أن لويليامز مشروع مماثل وهو يود على وجه التحديد، تعريف العمليات التى تؤدى إلى فصل الجمالى عن الحياة اليومية. وعلى العكس من لوكاتش، يذهب ويليامز.

> لا نكتشف التمايز بعد اتمام عملية التصنيف للفصل بينه وبين غيره، بل بالأحرى نكتشفه في مرحلة الإنتاج الفعلى، وفقًا للسمات العامة والخاصة للنظم الثقافية والاجتماعية التى تقوم بعملية التمييز. (نفسه، ص١٢٩)

فالخصوصية هنا تشير إلى الظروف التاريخية الخاصة التى تنبثق منها خصوصية الجمالى، بوصفه تصنيفاً يتميز عن العملى والدينى والحياة اليومية.

وتلك -كما اقترحت بالفعل فى الفصل الأول- ممارسة هامة وتستند إلى الحقيقة، ذلك لأننا بحاجة إلى معرفة كيف تطور التصنيف الجمالى تاريخياً (بالإضافة إلى ما يخص الفن والفنان، وعلم الجمال أيضاً)، وكذلك كيف أصبح متميزاً عن المهام الوظيفية والعملية. وربما يجب التنبه إلى أنه على الرغم من وجود نموذج لمثل هذا التفسير فى جمالية لوكاتش، إلا أنه لا يأخذ فى الاعتبار مفهوم لوكاتش الأساسى عن **Besonderheit** (الخصوصية) حيث يتناول فى الفصول الأولى من بحثه كيفية تحرير الفن من الحياة اليومية العادية وانفصاله التدريجى عن السحر، باعتباره نوعاً متفرداً للانعكاس **(Widerspiegelung)** لكنه يواصل تناوله للملامح الخاصة بالفن، التى تم تمييزها أولاً بالتعرف على أشكاله المجردة (الإيقاع، السيمترية، الاتساق، الزخرف) ثم بالتوجه مباشرة لمسألة "خصوصية" الفن (لوكاتش ١٩٦٣، المجلد الأول، الفصل الرابع، والمجلد الثانى، الفصل الثانى عشر، وراجع كذلك **Kiralyfalvi** ١٩٧٥، الفصلين الثالث والخامس) وبدلاً من التمعن فى خصوصية الفن، يقترح لوكاتش اعتبار «الخصوصية» كتصنيف جمالى قائم بذاته. أى تتمثل أطروحته فى أن تعريف الجمال يتم وفقاً لتصنيفه الخاص أو خصوصيته التى تقع بين مستويى الفرادة والعالمية. (وتتبنى نظرية الجمال هذه على تصنيف فكرى يسعى لتواصل الفردى والعام، وتعد هذه النظرية وثيقة الاقتران باهتمام لوكاتش الدائم بمفهوم «النموذج» بوصفه عنصراً حيوياً فى الأدب الواقعى، ولكن يصعب علينا إثبات ذلك فى هذا الصدد. راجع كيراليفاقلى، ١٩٧٥، الفصل الخامس). ومن ثم يغدو ويليامز مخطئاً حينما يعادل بين مفهوم لوكاتش للـ **Besonderheit** (الخصوصية) وتفسيره لنشأة الفن التاريخية، لأنها لا تتعلق بمسألة خصوصية الفن وتطوره. وقد نذهب بأن خصوصية الفن بالنسبة للوكاتش تشتمل على مجرد تصنيفها للخصوصى. وبينما ينشغل لوكاتش أيضاً باكتشاف فرادة **(Eijenart)** الجمالى بصورته الخاصة فى الوجود والتجربة- يأتى طرحه للخصوصية كمحاولة للبحث فى المشكلة لا البحث فى إمكانية صياغتها.

والحجج التى تؤكد على خصوصية الفن تكون أحياناً حجج تدعم الانعزال الفعلى للفن والممارسات المتصلة به، عن النشاطات العملية وعن باقى الحياة الاجتماعية. ومع ذلك فالتأكيد الثانى على الخصوصية يتناول مسألة أخرى تتعلق باستقلالية الفن بالنسبة للعوامل الاجتماعية أو الاقتصادية. وتغدو هنا مفاهيم الخصوصية والاستقلالية متبادلتان بشكل أو آخر. وتعد هذه الأحجية ذات أهمية لما تمثله من تطور له قيمته فى مجال علم اجتماع الفن مؤخراً حيث تدفع بأن الفن إنتاج اجتماعى ولكنه ليس مجرد انعكاس لأصوله الاجتماعية (وكان الفن يمارس بعيداً عن محدداته الاجتماعية نتيجة

لظروف تاريخية أدت إلى فصل الجمالى بوصفه مجالاً متميزاً). وفى الاحجية السابقة نقد للنموذج الشديد التبسيط الذى ينبنى على ثنائية البنى التحتية والفوقية بوصفها نموذجاً للثقافة. (راجع ودلوف، ١٩٨١، فصل ٣-٤). وتتمثل الاستقلالية النسبية للفن والثقافة فى شفرات وتقاليد خاصة للتمثيل الثقافى، تعمل كوسيط أيديولوچى يعيد إنتاج فكره فى شكل جمالى. فالفن إلى جانب كونه نتاجًا لعوامل اجتماعية وسياسية وأيديولوچية، فهو يظهر خصوصيته وفقاً للمعنى الخاص الذى يستمده من تلك العوامل. هكذا يفسر ستيوارت هول الخصوصية. كما أوردنا قوله (ص٨٥) فهى الثقافة بوصفها ممارسة دالة، ذات صيغ وعلاقات وبنى ذاتية. (وأود أن أضيف اهتمام ويليامز أيضاً بالبحث فى الأشكال والشفرات والممارسات الدالة للفنون، وهو يكرس جزءًا كبيراً من كتابيه لتحليل تلك الجوانب. ذلك على الرغم من أننى قد تناولت جانبًا آخر من عمله وهو خاص بمفهوم لوكاش للخصوصية، ونشأة الجمالى فى التاريخ (راجع ويليامز ١٩٧٧ الجزء ٣، ١٩٨١ الفصل٦).

ووفقاً إلى علماء اجتماع الفن والجماليين الماركسيين لا يتضمن هذا المفهوم المحدد لخصوصية الفن على ملامح عالمية أو متجاوزه للتاريخ. بل على العكس رأوا أشكال الأدب والفن تاريخية ومتغيرة. ومع أن ممارسات وأشكال التمثيل الدالة تبدى مقاومة للتعبير المباشر عن الأيديولوچيا فى الفن، لاستقلالها النسبى، فهى تعد نتاجاً لعمليات سياسية وأيديولوچية. وفى تقديمه للشكليين الروس، اعتبر تونى بينيت إنجازهم كإسهام هام تتضمنه الجمالية الماركسية، وهو يؤكد على خصوصية النصوص، التى توضحها التغيرات الشكلية وأدوات التحليل، كما يؤكد ضرورة اعتبار هذه الخصوصية من منظور تاريخى. (بينيت ١٩٧٩، ص١٥٤) ويحاجى بأنه يجب رفض أى رؤية للأدب أو الجمالى تعمل على توصيفهما بسمات عالمية أو أبدية أو باستخدام أساليب معرفية على غرار علم الجمال التقليدى البرجوازى (نفسه ص١٢، ١٤٥-١٤٦). بل يجب أن يتضمن تحليل النصوص تفسيراً «لأدبيتها» (استخداماً للمصطلح الشكلى)، فينبغى أن يتناول التحليل البحث فى الأسلوب المستخدم، والصور البلاغية التى تمثل الفكر والأيديولوچيا فى النص. وكما يقول تيرى إيجلتون: «فليس النص الأدبى تعبيراً أيديولوچياً وليست الإيديولوچيا تعبيراً عن طبقة اجتماعية. وإنما النص نتاج محدد للأيديولوچيا» (١٩٧٦، ص٦٤، والتأكيد في الأصل).

وقد أدى هذا الفهم إلى تزايد الدراسات النصية (ويتسع هنا فهم النص، ليشمل التصوير، السينما، وما إلى ذلك إضافة إلى النص الأدبى). وللتقنيات الشكلية فى التحليل النصى أهميتها، مثلما التطورات التى طرأت على السيميوطيقا والبنيوية

أهميتها أيضاً، حيث ساعدتنا على فهم النصوص باعتبارها أنساقًا وشفرات دالة مركبة، ومستقلة بذاتها نسبياً، وهذا المعنى الثانى الذى يدعم خصوصية الفن على نحو ملائم.

ولتلك الأحجية التى تطرح الاستقلال النسبى للفن جانب آخر يشير إلى ما يسميه ايجلتون وظيفة «الأسلوب» الأدبى فى الإنتاج (١٩٧٦، ص٤٥). وفيه دراسة لكيفية إنتاج النص لإيديولوچيات أو التأثير فيها، متضمنة فهماً مُحْكَماً لمؤسسات وعمليات الإنتاج الفنى: مثل الناشرون، وأصحاب المؤسسات، والموزعون وأصحاب صالات عرض الفنون، والمقاولون، والنقاد. وبما أن كل هؤلاء الناس وما يجتمعون عليه من عمل يأتى فى نطاق مهمة الإنتاج الثقافى، وفي الوساطة فى تسويق المنتجات بين المنتج والمستهلك الثقافى، فهم يؤلفون منزلة هامة ذات استقلال نسبى فى اتخاذ القرار. وتمثل المؤسسات الثقافية خصوصية غير قابلة للاختزال فى مجال الجمالى، مثلما هو الحال بالنسبة للشفرات الثقافية والممارسات الدالة. ومع أن البحث فى ذلك أمر حاسم بالنسبة لعلم اجتماع الفن إلا أنه لم يكن ما قصدت دراسته باعتباره مفهوم الخصوصية الذى يتعلق بعلم اجتماع الجمالية (لتتبع المناقشة حول المؤسسات والممارسات الثقافية، راجع وليامز ١٩٨١، خاصة الفصلين الثانى والثالث).

وبعد أن ميزت بين بعض استخدامات المصطلح، أتوجه الآن إلى مفهوم الخصوصية الذى أطرحه فى آخر الفصل الثانى فبدلاً من النظر إلى الخصوصية باعتبارها الانفصال التاريخى للفن عن الحياة الاجتماعية، أو عملية الاستقلال النسبى للشفرات والممارسات الفنية، وسأتناول الأعمال التى تحاول تحديد الخصائص المميزة للفن، فنحن فى احتياج لمثل هذا التفسير لمقاربة الأمر الخاص بالتقييم الجمالى، وكذلك ما يخص المتعة الجمالية والإشباع الجمالى. وبدون الحكم المسبق على نتائج مثل هذا البحث، يمكننا التأكيد على أن المشروع لا يهدف إلى أحكام أصولية، فهو لا يسعى إلى تحقيق خصائص جمالية عالمية. ومثلما يصر بينيت على وجوب تناول علم الجمال من زاوية تاريخية. يمكن تطبيق ذلك أيضاً على نظرية الخصوصية فى الفن وفقاً للمعنى المستخدم فى الوقت الراهن. وسوف نرى كيف يضع بعض الكتاب الجمالى فى إطار تاريخى، بينما يعد الجمالى بالنسبة إلى الآخرين كظاهرة بشرية تتسم بالعالمية وتتجاوز التاريخ.

وفى الوقت الراهن، هناك ثلاثة مدارس رئيسية تتنافس لتقديم نظرية جمالية، فى إطار اجتماعى أو مادى، وهى المدارس التى تقوم على نظرية الخطاب، والفلسفة الأنثروبولوچية للفن، ونظريات التحليل النفسى للفن. أما المنافس الرابع فقد يتمثل فى

المقاربة التى تحاول الكشف عن مقومات الخصوصية للجمالى، ذلك لوضع هذا التحليل فى إطار المادية التاريخية للفن والمجتمع، ومثالاً لذلك هناك تناول لوكاتش للإيقاع، والسيمترية ألخ، والسابق ذكره (٨٧). ولكن فى معظم الاحيان ترتد تلك النظريات بطرق مختلفة إلى استخدام تصنيفات مثالية، تبتعد عن التحليل الاجتماعى (وهم ليسوا بفائدة لمشروعنا) أو قد تعتمد تلك المدارس على فلسفة أنثروبولوجية وهى نظرية عن الطبيعة الانسانية (وفى هذه الحالة يحتلون المرتبة الثانية من تلك التصنيفات الثلاثة التى ذكرناها). وسوف أقدم الآن كل مقاربة على حدى، كما جاءت فى عمل أحد دعاتها، وسوف إقيّم إمكانية كل منها للتوصل إلى نظرية جمالية وافية.

ولنظرية تحليل الخطاب، وخاصة فى عمل ميشيل فوكو تأثيراً متنامياً فى الدراسات الثقافية فى السنوات الأخيرة. ولم ينتج فوكو نفسه دراسة مستفيضة عن كيفية التشكل الاستطرادى للخطاب الجمالى، لتكون دراسة تضاهى تحليله لخطاب العلوم الطبية (١٩٧٣)، والمعرفة (١٩٧٧) والسلطة (١٩٨١) والجنس (١٩٧٩). ومع ذلك فقد أشار ضمناً إلى موضوعات فى النظرية الجمالية والممارسة الفنية، أمدّ بها الدارسين اللاحقين بتوجهات هامة فى مجال هذا العمل. (على سبيل المثال نقاشه لمفهوم «المؤلف» ١٩٧٩). والمقتطف التالى من مقالة لإرنستو لاكلو **Ernesto Laclau** يوضح فيه مفهوم الخطاب (وربما لايفى شرحه بالقدر الذى قد ينال تصديق فوكو عليه).

لم أقصد بالنظام الاستطرادى ما يشير إلى «النص» بمعناه الضيِّق، ولكن أقصد به جملة المظاهر التى تحيط بالإنتاج الاجتماعى للمعنى، وهى منظومة تؤلف المجتمع. فالاستطرادى لا ينظر إليه بوصفه مستوى اجتماعى أو أحد الأبعاد الاجتماعية، بل يغدو متساوٍ للاجتماعى فى الأبعاد (لاكلو، ١٩٨٠، ص٨٧) وبناء عليه فالمعنى والوعى وحتى موضوعات الفكر، كلها تفسر على أنها بنية مؤسسة فى الخطاب. وتقدم مقالة لاكلو اطروحة جذرية ومثيرة للجدل، مفادها أن الخصومة الطبقية هى بنية استطرادية والدليل على ذلك أن نفى الآخر لا يأتى نتيجة دوافع حقيقية، ولكنها نتاج "لمواضع تأسست على نحو استطرادى". (نفسه، ص٨٩).

ونظرية الخطاب لا تصل بالضرورة إلى الحد الذى تحذف فيه عالم الواقع من الوجود ولكنها تؤكد أن الطريقة التى ندرك بها العالم تتأسس على الخطاب. ويأتى عمل فوكو عن الجنس ليكشف عن البنى التاريخية للمشاكل والقضايا المتعلقة بالجنس، ما يطلق عليه: «تحريض الخطاب» (١٩٧٩ الجزء الثانى الفصل الأول) وهو يأخذ موقفاً مضاداً من الرأى الذى يذهب بتزامن القمع الجنسى مع مجئ الرأسمالية، ويذهب

فوكو فى أطروحته بأن فى تضاعف الخطابات التى تدور حول الجنس (ومنها الخطاب الطبى، والتحليل النفسى إلخ...) تفسيراً يعارض ما قيل. وعلى العكس، فهو يبرهن على التحريض المؤسسى للحديث عن الجنس:

> ويبدو أن أول دراسة أجريت من هذا المنطلق قد أشارت إلى أنه منذ نهاية القرن السادس عشر، ابتعد تضمين الجنس فى الخطاب، عن أية قيود، وعلى العكس من ذلك فقد تعرض لآلية تعمل على التحريض المتزايد، كما يؤكد التقرير على أن السلطة المهيمنة على الجنس لم تنصع لمبدأ انتقائى صارم، ولكنها عملت على انتشار الجنس بل إلى غرس أشكال متعددة من الممارسات الجنسية، فإرادة المعرفة لم تتوقف بفعل التحريم الذى لا يجوز تجاهله، بل استمرت إرادة المعرفة فى تأسيس علم خاص بالجنس -على الرغم من ارتكابها اخطاء جمة فى هذا الصدد. (فوكو ١٩٧٩، ص١٢-١٣).

وفى كتابه **حفريات المعرفة** (١٩٧٢) أشار فوكو للخطوات المطلوبة، لدراسة (طبقات) الجنس. كما اقترح أيضاً دراسة لطبقات الفن، وفقاً للتشكيل الاستطرادى المتضمن فى الخطاب الفنى.

> فى اثناء تحليل عملاً تصويرياً بالزيت، بوسعنا إعادة تشكيل/تأليف الخطاب الكامن لدى المصور. فبوسع المرء استعادة نوايا المصور الخافتة، التى لم يحولها إلى كلمات، بل إلى خطوط، وأسطح وألوان؛ بوسع المرء الكشف عن الفلسفة الكامنة التى يفترض أنها تشكل رؤيته للعالم. ويمكن البحث عن العلوم أو آراء العصر، فى محاولة للتعرف على مدى ظهورها فى أعمال المصور. وقد يكون لتحليل طبقات المعرفة هدفاً آخر، فقد تكون محاولة لاكتشاف ما إذا كانت عناصر الفضاء، والبعد، والعمق، واللون، والضوء والنسب، والكتل والخطوط، قد تعرضت فى تلك الحقبة التاريخية للمساءلة ومحاولة تحديدها، والتعبير عنها، وتصورها فى ممارسة استطرداية، وما إذا كانت المعرفة التى أثارتها تلك الممارسة الاستطرادية قد ضمنت ربما فى نظريات وتأملات، فى أشكال تعليمية وشفرات من الممارسة، وكذلك فى عمليات، وتقنيات وحتى فى إيماءات المصور الفعلية. (فوكو، ١٩٧ فى ١٩٣-١٩٤)

عندئذ ينبغى فهم اللوحة التصويرية بوصفها ممارسة استطرادية.

وتتمفصل تعلقيات فوكو النقدية على مفهومى «المؤلف» (١٩٧٩) مع تعريف خطاب جمالى آخر، وهو خطاب تاريخ الأدب. وكنت قد أشرت (فى ص١٦) إلى استخدام جرسيلدا بولوك لمفهوم الخطاب فى نقد تاريخ الفن. فقد أبرزت احجيتها كيفية تعامل مؤرخوا الفن وغيرهم مع ڤان جوخ، وكيفية تأليف وتدعيم أسطورة الفنان بوصفه الخالق والمصدر الأوحد للمعنى، فى خطاب تاريخ الفن.

> يتحقق تأليف الفاعل الفنى فى مجال الفن عبر البنى الاستطرادية السائدة، أى فى سيرة الفنان والتى تتمحور على الفرد وحده، وكذلك تتحقق بفعل الحكى، الذى يفرز سياقات مترابطة، وخطية، وسببية، يتحقق بفعلها القائم بالفعل الفنى، (بولوك، ١٩٨٠ ص٥٩، التأكيد من الأصل).

وقد أثبت مفهوم الممارسة أو الصياغة الاستطرادية أنه مفهوم مفيد فى محاولة تجنب الاختزال الذى يقوم به علم اجتماع الفن والثقافة، حيث أنه يفترض للثقافة قسط من الاستقلال النسبى، وإن لم تكن استقلالية تامة (راجع هول، ١٩٨، ص٣٧). وعليه، فذلك مهد الطريق لتصور خصوصية الفن بالمعنى الثانى الذى ذكرناه فيما سبق، والذى يشير إلى الاستقلال النسبى للجمالية عن المحددات الاقتصادية والاجتماعية. وقد وجه النقد إلى فوكو لرفضه، أو عجزه عن إيجاد علاقات لربط الصيغ الاستطرادية فيما بينها أو لربطها بالمحددات الأساسية للمظاهر الاجتماعية (هول، ١٩٨٠، ص٣٧، مرسر، ١٩٨٠، ص١٠) ولكن لا تتخذ نظرية تحليل الخطاب موقفاً عدمياً فى مقاربتها لمحددات الخطاب، كما جاء بإيضاح فى مقالة بولوك، وفى أعمال آخرين، مثلما يتجلى لنا فى انهماك فوكو بمسألة السلطة. فلدى نظرية تحليل الخطاب إمكانية التوافق مع نظرية علم اجتماع المعرفة، ومن ثم مع الفن. وإن كان ينتج عن الخطاب تولد المعنى، والذات (بصفتيها الفاعلة والخاضعة) فلا ينبغى أن يضللنا ذلك عن حقيقة تولد الخطاب بدوره فى مكانٍ ما، وإن استحال التعرف على مكونات المصدر الذى يحدد الخطاب سوى على نحوٍ استطرادى كما جاء فى قول لاكلو. وبناء عليه، تمدنا نظرية الخطاب بفكرة عامة عن خصوصية الجمالى، ذلك فى إطار ممارساته الاستطرادية الخاصة التى تصيغه، مع تهيئة الفرصة لربط الجمالى وخطابه بالعوامل الخارجة عن نطاقه. وسوف تشتمل هذه الخصوصية على عناصر الجمالى وأساليبه لتختلف بذلك عن الخطاب الفنى، أو الخطاب الذى يمارس فى تاريخ الفن، بينما قد تشمل خصوصية الجمالى، على سبيل

المثال، على بعض المقومات التى أوردها فوكو فى تناوله الموجز للتصوير الزيتى فى كتابه **حفريات المعرفة**. فخصوصية الفن تتطابق والخطاب الجمالى.

ويُعد هذا من ناحية حلاً ملائماً تماماً لمشكلة تحديد الجمالية. فلا يفهم الجمالى باعتباره مستقلاً استقلالاً نسبياً عن الاجتماعى والسياسى فحسب -وإنما يتبدى لنا أيضاً باعتباره ينطوى على خواصه المتميزة المقدر لها اداء وظيفى فى الخطاب. ووفقاً لما اقترحه فوكو يمكننا التحرى عما إذا كانت عناصر الفراغ، واللون، والتناسب الجمالى قد اكتسبت تعريفاً أو منطوقاً أم غدت تعبر عن مفهوم فى الممارسة الاستطرادية، ذلك لربط تلك البيانات بتقنيات الممارسة، وسبل تلقينها وشفراتها. وعليه، يغدو العمل الفنى «الجيد» هو العمل الذى تتبع مواصفاته قواعد وممارسات الخطاب الجمالى. يفضى ذلك إلى إنتاج نظرية للقيمة الجمالية تجمع بين الذاتية (التى لا تختزل فيها القيمة الجمالية فى القيمة الاجتماعية أو السياسية) والتاريخية (التى تدرك من خلالها الطبيعة العارضة للخطاب). وبصرف النظر عن تلك المشكلات العامة التى أثارها نقاد فوكو والتى تحددت بالفعل، فمنطقة الضعف فى نظرية الخطاب فيما يخص علم الجمال هى عدم قدرتها على الاضطلاع بمشكلة المتعة الجمالية. فيصعب ملائمة المتعة المصاحبة لتذوق العمل الفنى أو تقييمه مع نظرية للخطاب، كما يستحيل توصيف تلك المتعة بمعزل عن الخطاب الذي أنتجها، حتى لو كان التقييم العقلانى لخصائص العمل وسماته، والتى تفيد باتزانه، وحسن تكوينه، وانسجامه إلخ..، يشكل جزءاً من الممارسة الاستطرادية. أما من منظور نظرية الخطاب، فقد يعد ذلك ميزة وليست عيب حيث يرد أنصار نظرية الخطاب على الحجة بعكسها، فهم يرون أن المسائل المتعلقة بالتجربة الذاتية، أو التذوق الجمالى، تصاغ بشكل خاطئ، وفى حالة تقبلنا للرأى القائم على إمكانية إعادة صياغة الجمالى فى إطار الممارسة الاستطرادية، سوف يفضى ذلك إلى إقامة نظرية جديدة للتقييم الجمالى فى إطار تحليل الخطاب، وإن كنت لا أشارك فى هذا المشروع فى سياقى هذا، فأنا لا أنكر أنه ينطوى على إمكانات واعدة.

والمحاولة الثانية لإمدادنا بعلم جمالى مادىّ، ما أطلقت عليه دراسة فلسفية وأنثروبولوجية للفن، فتتبنى تلك المحاولة على الاعتقاد فى وجود بعض القيم البشرية العالمية التى تجد ملاذها فى الفن وتتحقق به. وسأتناول بصفة خاصة بعض المؤلفات الحديثة لريموند وليامز، وبيتر فولر، التى تحافظ على مثل هذا المفهوم الجمالى وقد تأثر كلاً منهما بكتابات سيباسنتيانو تمبانارو عن النظرية الماركسية (راجع وليامز ١٩٧٩، ص٣٤٠، فولر ١٩٨٠، ص١٨-٢٣). وماركسية تمبانارو ذات توجه مادى صارم، فى تأكيدها على الطبيعة البيولوجية بوصفها أساساً للاجتماعى والتاريخى.

فمهمتنا فى هذا الصدد، هى تجاوز الضرورات التى افترضها الماركسيون الكلاسيكيون، بتوجهاتهم الأصولية، وتأسيس «نظرية الحاجات» التى لا يمكن اختزالها إلى مجرد نظرية تساوى بين ماركس وفرويد، مثلما كانت العادة، بل تغدو نظرية تقوى على مواجهة إشكالية العلاقة بين الطبيعة والمجتمع، من قاعدة أشمل. وقد نتوقع صعود اتهامات توسمنا «بالنزعة البيولوجية/ العضوية" أو «المادية السوقية». وإن كان هذا الاتهام نتيجة للفشل فى التعرف على الانجاز الجذرى الجديد الذى أضفاه العمل وعلاقات الانتاج على الطبيعة الحيوانية، فأرجو أن تكون مقالاتى محصنة ضد مثل هذه الهفوات... أما إن كان المقصود بتلك الاتهامات هو إنكار مدى تأثير الطبيعة على البشر (وهو اتهام عادة ما يصوبه الماركسيون الغربيون المعاصرون)، أو نفى الطبيعة البيولوجية للإنسان وإحالتها إلى ما وصف بمهاد البشرية فيما قبل التاريخ، إلى جانب رفض الاعتراف بالعلاقة بين بعض المعطيات البيولوجية والحاجة إلى السعادة (وتظل هذه الحاجة مطلبا أساسياً فى النضال لتحقيق الشيوعية) فإن كانت تلك الحقائق تشكل مضمون الاتهامات، فالصفحات التالية تتعمد مناصرة ما يتهم «بالمادية السوقية» (تمبانارو، ١٩٧٥، ص١٠).

ويحاجى تمبانارو ضد المركسيين الغربيين، حيث أدى انشغالهم بتجنب المادية السوقية، إلى التخلص من المادية بصفة نهائية (نفسه، ص٥٠) فهو يحاجى بأن المادية تعنى أولوية الطبيعة على العقل، وعلى أولوية العضوى على البيولوچى، ثم أولوية البيولوچى على المستوى الاجتماعى والاقتصادى والثقافى (٣٤)، ذلك فى إطار التطور التاريخى وفى إطار التكييف المستمر. فمثلما تتحكم البنى الاقتصادية والاجتماعية- ما يسمى بالبنية الفوقية- للأفكار والوعى، فكذلك تتحكم البنى الأساسية للطبيعة فى العوامل الاجتماعية والاقتصادية. ويشبه تمبانارو ما يقوله ببناية تشتمل على شقق، يحتل فيها الاقتصاد الطابق الأول الذى يرفض الاعتراف بأن الطابق الأرضى (الطبيعة) يدعمه، بينما يصر بأن الطابق الثانى (البنية الفوقية) يعتمد عليه (نفسه ص٤٤). ويذكر أمثلة للأبعاد الثابتة للخبرة الإنسانية فمنها الغريزة الجنسية، الوهن الناتج عن التقدم فى العمر (بأصدائه النفسية)، وخوف المرء من مواجهة موته، وأسفه لموت الآخرين (ص٥٠) ولم يدّعِ أن هذه أمور أبدية أو أنها تمثل أوضاعًا غيبية أو مفارقة للتاريخ، ولكنها تظل دائمة، وأكثر رسوخاً من المؤسسات التاريخية أو الاجتماعية.

ولن أحيد عن اهتماماتى الرئيسية فى هذا الكتاب بمحاولة تقييم احاجى تمبانارو سواء فى اعتبار طبيعة الماركسية طبيعة مادية، أو حتى لمراجعة الجدل المثار حول عمله. فينصب غرضى الرئيسى على إيضاح كيفية استخدام علماء اجتماع الفن والأدب لعمل تمبانارو، وابداء بعض الملاحظات التمهيدية لتلك التطورات. كما أوضح تمبانارو ذاته الأبعاد المستديمة فى الأدب والشعر والتى تشير إلى الظواهر الكامنة فى الطبيعة البشرية وإن اختلفت لاعتبارات تاريخية. (تمبانارو، ١٩٧٥، ص٥٠). ويدعم رايموند ويليامز «الجماليات المادية» ولكن على نحو به شئ من الاختلاف عن ما قدمه تمبانارو فى عمله، ففى رده على محاوريه، الذى جاء ضمن المجموعة التى نشرت تحت عنوان **السياسة والآداب**، (١٩٧٩) يعلن ويليامز:

> عندما قرأت تمبانارو، شعرت وكأنى قد نجحت فى استعادة الوسط المعتدل فى التراث الماركسى، الذى بدا لى فى طى النسيان، أو تمثلت استمراريته بين عدد يتضاءل من العلماء الطبيعيين الذين ظلوا ماركسيين، وكنت شديد الوعى بالأهمية الكامنة لتلك الإشكالية وعلاقتها بما قد اعتيد تسميته بعلم الجمال، بشكل خاص. ولذلك واجهت صعوبة عند قراءة المختتم للفصل المعنون بـ«الجمالى والمواقف الأخرى»، صعوبة لم أواجهها مع أى شئ آخر فى كتاب **الماركسية والأدب**. كنت أحاول لفت الانتباه نحو هذا المجال بتناول التأثير العضوى للكتابة، التى تم تجاهلها فى تقليد ذو توجه اجتماعى. فهناك رابطة مادية قوية بين اللغة والجسد تفتقدها نظريات الاتصال التى تتركز على تبادل الرسائل والمعلومات. فالعديد من القصائد والكتابات المتنوعة، بل معظم الحديث اليومى يعبر عن ما هو فى الواقع إيقاع الحياة، والتفاعل بين تلك الإيقاعات الحياتية يقوم بدورا هاما فى التحقيق المادى لعملية الكتابة والقراءة (ويليامز ١٩٧٩، ص٣٤٠) .

ومن هذا المنطلق يحاجى ويليامز بضرورة البحث عن «التمثلات الدائمة» (١٩٧٩، ص٣٢٥ و٣٤١. كذلك راجع ص٢٥٠ فيما سبق). ولكنه لم يحدد نوعية تلك التمثلات، وكذلك لم يحدد كيفية تفاعلها أوتعديلها نتيجة للأثر التاريخى على العوامل الاقتصادية والاجتماعية والأيديولوچية المتعارف عليها. وفى هذا الصدد، أشير إلى ما أراه فى كافة التطورات التى طرأت على النظرية، ماركسية كانت أو خلافه، حيث أوضحت كلها فى النهاية، أن «الخصائص البشرية الثابتة، عبارة شديدة المراوغة، فتلك الخصائص قد تكون ناتجة عن الأيديولوچيا والتعليم فى مرحلة الطفولة، والخطاب. ولندلى بمثالٍ واحد لذلك، ولنراجع ما ذكره تمبانارو عن عبارة مأخوذة عن لابريولا، دون أية مرجعات

ومؤداها أننا قد ولدنا ذكراً وأنثى بشكل طبيعى (تمبانارو، ١٩٧٥، ص٤٩)، وعلى العكس من ذلك يبين لنا كل من انتاج فوكو عن الجنس (١٩٧٩ و١٩٨٠) والتحليل النفسى، من وجهة أخرى، أن الجنس والنوع يمثلان مفاهيم إشكالية، بل أن التمييز بين الذكر والأنثى، هو نتاج للغة والأيديولوجيا. ويغدو أى مفهوم خاص بالثوابت البيولوچية. مفعماً بالصعوبات، كما تظل «نظرية الحاجات» احتمال قائم ينبغى إثباته أو اعتبارها نظرية تتناسب مع الماركسية أو علم الاجتماع.

ويستوحى بيتر فولر تفسير تمبانارو لعلم الاجتماع وتفسير وليامز لتمبانارو (راجع فولر ١٩٨٠، ص١٨) ليعلن اعتقاده بأن الجمالية تفيد من عمل تمبانارو إفادة جمة. ويوجه نقده لجون برجر لإخفاقه فى تقديم توضيح لخواص التصوير، «كما يشير أيضاً إلى الأوضاع الشبه ثابته لأحوال البشر» والتى يتم تمثلها فى الأعمال الفنية (فولر ١٩٨٠، ص٩٠). وفى مقال عن برجر يجد فولر تعليقات ويليامز الموجزة خير ما يعبر عن هذا الوضع أو هذه "الثوابت النسبية"، بشكل ملائم. ويقترح فولر فى الهامش: «يحتوى الجمالى على بنية خاصة لعناصر الخبرة العاطفية التى تتسم بالثبات أو الدوام، فيما هى بنية تشكلت بفعل التاريخ". (١٩٨٠ج، ص٢٩) ويضيف قائلاً:

> إن الأساس المادى الذى تنطوى عليه «روحانية» الأعمال الفنية لا ينمحى بسهولة. أعتقد أنه بوسع هذه الأعمال التعبير عن الثوابت النسبية، للخبرة النفسية– البيولوچية، والتى وإن كانت تنبنى على نحو ثقافى، فمع ذلك لديها جذور تمتد دون المستوى الايديولوچى نفسه. (نفسه، ص٢٩–٣٠).

وفيما يخص المقترحات الحالية بإيجاد علم جمال مادى، يعتمد على الأنثروبولوچيا الفلسفية، أو على نظرية فى المشترك الإنسانى وثوابته وحاجاته، يبدو أن علينا إما اللجوء إلى اعتقاد ما ورائى ويرجع إلى عهد ما قبل علم الاجتماع؛ اعتقاد يأخذ بالمقومات المتأصلة فى الطبيعة البشرية، أو ربما نحن بحاجة إلى نظرية إضافية عن إنتاج الحاجات الإنسانية. وتزعم نظريات التحليل النفسى قدرتها على تقديم ذلك.

وفى هذا القسم الأخير سأتناول على نحو موجز تماماً محاولتين لإدخال التحليل النفسى فى علم الجمال لتحديد خصوصية الفن. وهما أولاً: استخدام فولر للتحليل النفسى وفقاً لما استحدث فيما بعد فرويد وخاصة عند كلين. ثانياً: تأثير لاكان على النظرية الأدبية والدراسات الثقافية. ومرة أخرى ليس المقصود بهذا العرض للنقاش الدائر اعتباره تفسيراً شاملاً على الإطلاق، فهو يظل قاصراً عن إحراز تقييمٍ نهائى،

وإنما يُعدُّ هذا العرض مجرد إشارة إلى بعض التطورات فى علم الجمال التى تعمل على تحديد "الجمالى"، ذلك لتقديم حكم غير نهائى لمواطن قوته وضعفه.

وكرَّس فولر مقالة طويلة لدراسة تمثال فينوس **VENUS DE MILO** فى إطار نظرية كلين وقد استهل مقاله ببيان عن اكتشاف التمثال عام ١٨٢٠، وتاريخ انتقالاته، وتلقيه وتفسيراته فى القرن التاسع عشر. ثم انتقد تفسيره السالف للتمثال واحتكامه بالنسبية، حيث فسر الاستجابة للعمل فى إطار الأوضاع الخاصة فى فرنسا وأوروبا وقت اكتشافه (وتتمثل تلك الأوضاع فى ازدياد تقسيم العمل، ونمو الرأسمال الصناعى إلخ... فولر ١٩٨٠-ص٩٨) وكذلك فى إطار الأوضاع المغايرة «لإعادة تناسخه مرة ثانية» (ص٩٩٠) فى عالم القرن العشرين التى تروج فيه الملصقات وإعلانات الدعاية. أما موقف فولر الحالى فهو يدفع باستمرارية جاذبية تمثال ڤينوس عبر التاريخ، ويستعين بمنهج كلين فى التحليل النفسى ليظهر مصدر الافتنان به. وفى تناوله الموجز لنظرية كلين يؤكد بشكل خاص أهمية الشهور الأولى فى تشكيل العلاقة بين الطفل وأمه، والموقف الملتبس إزاء الثدى بوصفه حسنة وسيئة فى آن، والنوازع السادية إزاء الموضوع المحبب، والتى تتحقق فى التخيلات، (فولر، ١٩٨٠، ص١١٢-١١٥). فافتقاد تمثال ڤينوس للذراعين يعد جزءاً ملازماً لجاذبيته الجمالية، ولا يعد نقصًا يُؤسف عليه، حيث تشاهد ڤينوس بوصفها تمثل الفكرة الذاتية «الأم» وما تبقى منها بعد التدمير الذى أصابها بفعل الهجوم «التخييلى عليها» (نفسه، ص١٢١).

> يثير تمثال ڤينوس -فى حالته المبتورة- لدى جمهور المتلقين مشاعراً ترتبط بأكثر تخيلاتهم بدائية الموحية بالتهجم على جسد الأم، وعمليات الترميم التى توالى ذلك. (فولر ١٩٨٠، ص١٢٤، التأكيد فى الأصل).

ويتخذ فولر ذلك، مثالاً على المتعة التى نتلقاها من العمل الفنى، ويصل به ذلك إلى نتيجة عامة مؤداها:

> يمكننا القول بأن العمل الفنى المؤثر هو الذى يعبر عن (مكنون) الخبرة الإنسانية التى تظل ثوابت نسبية، ولكن لا يعتمد كل عمل فنى على نفس المكونات والعواطف، أو يمزجهما بنفس النسب. ففى إطار ما يوصف الآن «بالجمالى» هناك بنية تؤطر المشاعر الرئيسية ومجالات التجربة، وتتولد هذه البنية فى أشكال تنطوى على مفاهيم ثقافية وأيديولوچية قد تخفق أو تنجح تلك الاشكال فى تجاوزها- (نفسه، ص١٢٨).

ووفقاً لذلك، أعيدت صياغة مظاهر الخبرة الإنسانية «الثابتة نسبياً» فى إطار العمليات النفسية الكامنة فى الحاجات والغرائز البيولوجية.

ولسنا فى حاجة إلى إعادة إثارة المشكلات المترتبة على الدفاع عن نظرية خاصة فى التحليل النفسى فى مواجهة النظريات الأخرى، أو فى مواجهة نقادها. فالمفاضلة بين نظرية كلين ونظرية فرويد أو يونج تعتمد على أو تدعم بواسطة تفوق قدرتها فى الشرح، أو العلاج. فكافة البيانات عن الغرائز الأساسية أو الحاجات النفسية المشتركة، تعد حالات إشكالية وحيث أنها فى النهاية، ليست قابلة للإثبات أو النفى، اقترح البعض أنه من الأفضل اعتبارها استعارات، أو تفسيرات مؤولة، بدلاً من إعدادها من قبيل البيانات التى تعتمد على منهج السببية. وتخضع جماليات فولر لكافة مصاعب نظرية التحليل النفسى الجوهرية، لاعتمادها على ما هو فى النهاية اعتقاد متعسف فى عمليات لم تثبت بعد. وعلى الرغم من استدراكه بالقول بأن العوامل التاريخية والاجتماعية المتغايرة سوف تعمل على تأكيد عوامل نفسية متباينة، فهو يذهب بوجود عوامل بشرية مطلقة وجوهرية سابقة على تجلياتها التاريخية ومحددة لها. والميل لإدخال التحليل النفسى على الأنثروبولوچيا الفلسفية مع الأخذ بإمكانية تناول كل ذلك بوصفه ثوابت نسبية، واستخدام مفردات ومنهج تحليلى يعمل على تحديدها وتعريفها، كل ذلك يفضى إلى الإعاقة الذاتية. ولا يرجع ذلك إلى استحالة الكشف عن الغرائز الأساسية، والعمليات الأولية، سواء كانت سادية، أو اصلاحية، أو غيره، كشفاً قاطعاً. فالأدهى من ذلك هو تجاهل تلك النظرية لإمكانية البناء الاجتماعى والتنوع التاريخى للعمليات النفسية الأولية، وكذلك تجاهلها لاحتمالات الاختلاف فى التجربة البشرية، بين الذكور والاناث، على سبيل المثال، فى ظروف تاريخية محددة. وتزعم نظرية لاكان فى التحليل النفسى استطاعتها تقديم توصيف أكثر ملاءمة عن تشكل النفس فى هذين المجالين (يجب الإشارة هنا إلى تجاهل تمبانارو وفولر لإنتاج لاكان وتأثيره، تمبانارو، ١٩٧٥، ص١٧١-١٩٢، وفولر ١٩٨٠، ص٢٢٠).

وقد أمدتنا قراءة لاكان لفرويد بتفسير لكيفية تكوين الذات الخاضعة للتمييز النوعى فيما يتعلق باكتساب اللغة. (ومن أجل مراجعة لمختصر مفيد لهذه النظرية وعلاقتها بالدراسات الثقافية، راجع ويدون تولسون ومورت ١٩٨٠، وكوارد، وليبشتز وكوى ١٩٧٦، وهيث ١٩٧٨، ماككاب ١٩٧٥، ١٩٧٦) فقد اتضح لنا أن الولوج إلى النظام الرمزى (أى باكتساب اللغة)، والمرتبط بحل عقدة أوديب، قد يفضى إلى تمييز نوعى لاختلاف علاقات البنات والصبيان بالدال الأولى أى القضيب. إضافة إلى ذلك، تفيد نظرية لاكان عن المرحلة المبكرة التى يطلق عليها مرحلة "التخيل" والتى يعجز فيها

الطفل عن التمييز بين نفسه والموضوع المتخيل الذى يتماثل معه، تفيد تلك النظرية عند تحليل الموضوعات الثقافية، التى تطلق العنان لما ظل مكبوتاً. (راجع متز، ١٩٧٥، بارت ورادفورد، ١٩٧٩). ويرى بعض الكتاب تشكل الأنشطة الثقافية النقيضة فى أعمال التخييل، ويشمل ذلك النقض النسوى لخطاب الذكورة. (ايجلتون، ١٩٧٨ج، كابلان، ١٩٧٦)، هذا، ويظل اسهام التحليل اللاكانى للنظرية النسوية مثار جدل، فبينما تحاجى بعض اقطاب الحركة النسوية بأهمية تفسيره لكيفية تكوين الذات الخاضعة للتمييز النوعى مما يساعد على فهم النظام الأبوى" تحاجى الأخريات بأن تحليل لاكان لا يختلف عن تحليل فرويد فى منظوره الأبوى ذلك لأنه يضع القضيب كدال أولى جامع، بدلاً من التحرى عن الأوضاع الخاصة التى هيأت للقضيب سيادته.

ومن دون التسليم بأن التحليل النفسى اللاكانى هو أميز النظريات فى دراسة كيفية تكوين الذات الخاضعة للتمييز النوعى، أعتقد فى صحة الموقفين، فمن الضرورى تحليل كيفية تسيير الأمور فى المجتمع الأبوى، وكيفية توليد سلطة الرجل على المرأة، وكذلك من الضرورى أيضاً، وضع هذا التحليل فى السياق التاريخى والاجتماعى، الذى يتيح رؤية التنويعات التى تظهر فى المراحل المختلفة لتاريخ الأسرة، أو فى ثقافات مغايرة، على سبيل المثال. ومن الضرورى أيضا تقبل فكرة إمكانية القضاء على العلاقات الأبوية كاحتمال قائم. وتذهب أليزابيث ويلسن بأن:

> آخر ما تطلع إليه الحركة النسوية هو نظرية لا تفيد الإناث سوى لإثارة دهشتهن بإدراكهن البعث المتجدد لواقع تشكله الذاتيه ويعمل على إخضاع الإناث، ففى ذلك تأكيد لسيادة الذكورة، تحصنه النظرية كما لم نعهده من قبل. قد يكون للتحليل النفسى أهمية فى تفسيره للهوية الجنسية وكيفية تكوينها، وحقاً فهو يبهرنا كثيراً فى هذا الصدد. ولكن تغدو نظريات التغيير الاجتماعى التى تناشد الجوانب الذاتية الغير خاضعة لسيادة القضيب أكثر إفادة للحركة النسائية المعاصرة. فتغيير شروط العمل فى العالم، وفى الوطن، قد تأتى بفائدة أعم على نفوسنا، واحوالنا المادية، تفوق ما يعود علينا من التأمل الأزلى لكيفية وقوعنا فى الشرك (ولسن، ١٩٨٠، ٧٦).

وهذا النقد الموجه ضد النزعة التعميمية فى التحليل النفسى فيما يخص النوع، يمكن توجيهه بالمثل ضد التفسير اللاكانى للفن والثقافة، لاعتماده فى ذلك على مقومات التحليل النفسى وهى مقومات جامعة ولا تاريخية فى آن. وهناك نقد هام للتطورات

الأخيرة، التى طرأت على نظرية الفيلم فى بريطانيا، يأسف لها كيفين ماكدونيل وكيفين روبنز، لتأثير لاكان عليها:

> وفى تبنى النظرية الثقافية البريطانية لتلك النظرية المنسوبة لما بعد البنيوية، تغدو النظرية الثقافية أنثروبولوچيا فلسفية، أو نظرية خاصة «بالوضع الإنسانى». فقد تم تبنى تلك النظرية بوصفها تنظيراً عن تكوين الذات الفاعلة عبر المجال الرمزى أو الثقافى... ونرى فى استيعاب نظرية لاكان ما ارتد بالنظرية الاجتماعية إلى الشكل الفلسفى أو الأنثروبولوچى الذى حاول ماركس تخليصها منه. وينصب نقدنا الرئيسى فى هذا القسم على الانثروبولوچيا الثقافية اللاتاريخية. (ماكدونيل وروبنز، ١٩٨٠، ص٢٠٠-٢٠١).

ويبدو أن نظرية لاكان لم تنج من تهمة النزعة الجوهرية التى اتهمت بها جمالية فولر التى تنبنى على نظرية كلين.

أكد العديد من نقاد لاكان وأتباعه أن للتحليل النفسى دوراً بالغ الأهمية فى التحليل الاجتماعى والماركسى (راجع فى هذا على سبيل المثال مكدونيل وروبنسن ١٩٨٠، ص٢٠٢)، لأنه يمدنا بأسلوب لتصور كيفية تكوين الذوات الفاعلة وبناء التمييز النوعى وفقاً للأشكال الاجتماعية. وكذلك يهيئ التحليل النفسى إمكانية التعرف على جوانب الشخصية، واللاوعى أو الوعى وكلها عوامل تستجيب لبعض المقومات الجمالية. ومع ذلك لن تتحقق تلك الاحتمالات سوى باكتسابنا نظرية للتجربة البشرية ذات منحى تاريخى تكون أكثر ملاءمة مما قد تم حتى وقتنا الراهن. وللتعرف على المقومات الخاصة بالجمالى، علينا إما افتراض مظاهر إنسانية جامعة تتمثل فى مقومات انثروبولوچية أو نفسية (كنت قد رفضتها فيما قبل) أو علينا بالمطالبة بنظرية تاريخية مادية عن الإشباع الجمالى، يجد التحليل النفسى فيها مكانا فى منهج تحليلى أكثر سعة، ولا تقلل من شأن المادى والخاص بتصنيفهما فى نظرية عالمية جامعة.

نحو علم اجتماع الجمالية

يهدف الكتاب إلى التأكيد على الصلة الوثيقة لعلم الاجتماع بالجمالية، من جهة، وإلى حماية الجمالية من علم الاجتماع ذو النزعة الاختزالية، من جهة أخرى. وقد طرحت ضرورة فهم الجمالية بوصفها منهجاً لديه تاريخ اجتماعى.

وقد سعيت إلى تعيين موضع الأطر، والفرضيات والاجتهادات الفاعلة فى علم الجمال التقليدي، وهو موضع اجتماعي، ويعد أيدولوجيًا إلى حد كبير. فالمنتجات التى تفترضها الجمالية وتاريخ الفن فى عداد الاعمال الفنية، لاينبغى تقبلها بلا نقد، وكأنما تتميز بمقومات ذاتية متفق عليها، بل ينبغى رؤيتها كنتاج تاريخى أتت به ممارسات خاصة وفقًا لمعطيات الظروف المحيطة. فتقييم الأعمال التى تشكل التقاليد الفنية عادة يمارسه أفراد لهم مواضعهم المؤسسية ويخضعون إلى بنية تدفعهم إلى اعتناق المنظور الأيديولوجى والمنحاز للمؤسسة التابعين لها. ومنطقيا، تسبق الخبرة الجمالية وتذوق الأعمال عملية تقييمها ولذا فهى لامحالة تتم ضمن طبقات الوعى الشاسعة حتى وإن كان الموقف الجمالى يحتاج إلى بعد خاص (أو بعد لامنفعي) حيال التجربة، لإقصائها عن الموقف العملى المعتاد فى الحياة اليومية. وأرجو أن أكون قد أوضحت فى الفصل الرابع، اقتراب تفسيرات الجمالى والتجربة الجمالية من التفسير الاجتماعى، فتلك التفسيرات تمدنا بتوصيفات أكثر دقة لما تشتمل عليه مواجهة العمل الفنى.

وفى الوقت نفسه، يتجاهل علم اجتماع الفن، الجمالية ولا يأبه بخطورة ذلك. وقد بينت اليزابيث بيرد (١٩٧٩) كيف أن التفسيرات الاجتماعية المباشرة لإحدى الحركات الفنية، اعتمدت على الاجتهادات الجمالية المأخوذ بها فيما يتعلق بالأعمال والمصورين رهن الدراسة. أما مبدأ "الحياد الجمالى"، التى يطالب بها علم الاجتماع الوضعي، والتى يزعم الباحثون فاعليتها، فقد اتضح استحالة تحقيقه. وقد كان ذلك بعد دراسة تمت عن مدرسة جلاسكو للمصورين بين ١٨٨٠ و١٩٣٠، والدراسة تناولت الجماعات الفنية، والجماهير والطُرُز الفنية وكل ما تضمنته أعمالهم. وتعدد بيرد المصاعب التى يترتب عليها مثل هذا البحث بدءاً من مشكلة تحديد من يعدّ من الفنانين (هل هم من

تدرج اسمائهم فى دليل الحرفة؟) ومن يعدّ فنانًا من جلاسكو (من ولد، أو من يعمل، أو من اشترك فى العرض مع فنانى جلاسكو، إلى جانب من ولد فى جلاسكو ويعمل بها) ومن هم المقتنون لهذا العمل (هل المقتنون هم من تقتصر مقتنياتهم الفنية أساسًا على فنانى جلاسكو؟) وبشكل عام، أوضحت بينيت أن فى كل مرحلة استخدمت اجتهادات جمالية مأخوذ بها. فعلى سبيل المثال، تم تعريف الفنانين باستخدام البيانات المصورة للمعارض التى أقيمت فى معهد جلاسكو، واقتضى الأمر قبول عملية انتقائية. تمت بفعل وسطاء لهم مواقع مؤسسية وكما تذهب بيرد: يستحيل الوصول إلى المقدمة المنطقية للحياد الجمالي، لأن العملية التاريخية نفسها تحدد قيمة.

وهناك دراسة أكثر حداثه تؤكد المأزق الذى يقع فيه عالم الاجتماع. فدراسة لديانا كرين عن عالم الفن فى نيويورك من ١٩٤٠ إلى ١٩٨٥ (كرين ١٩٨٧) تعد مصدراً ثرياً للمعلومات عن عالم الفن، وتجاره، والنقاد، والمتاحف، ورعاة الحركة الفنية، وغيرهم، كما تتناول الوسائل المعقدة التى تفرز الحركات الفنية وتنجح فى إقامة تلك الشركات. إلا إن دراساتها تعتمد كلية على تصنيف سابق للفنانين (فقد جرى تصنيف أعمالهم وفقاً لسبعة أساليب رئيسية امتداداً من التعبيرية التجريدية، مروراً بحركة البوب والتنقيطية، وانتهاء بالتعبيرية الجديدة). كما توضح كرين أنها اعتمدت فى تعريفها وتصنيفها لهؤلاء الفنانين على مصادر من عالم الفن نفسه بما يشمل ذلك المعارض الرئيسية ونصوص النقد الفني. وذلك يعنى عدم القدرة على تعليل سبب حذف أسماء بعض الفنانين، بل يستحيل مناقشة أسباب الحذف. إضافة إلى ذلك، تخلو قائمة التعبيريين التجريديين من النساء، مما يحتاج إلى تعليل اجتماعى على وجه التحديد. فتاريخ الفن النسائي، الذى يعد إسهاما هاما ومراجعة لعلم اجتماع الفن قد أثار تساؤلات حول حذف المرأة من كتابة تاريخ الفن، كما لديه ما يقوله عن حذف الفنانة لى كريزنر (التى تزوجت من جاكسن لولوك، والتى لم تعرض أعمال لها سوى مؤخرًا). فالأساليب الفنية التى يدور بحث كرين حولها، هى ما أفرزته العمليات المؤسسية، والمفاضلة المؤسسية، والعائد المنفعي، إلى جانب الاجتهادات الجمالية.

ويشتمل علم اجتماع الفن على اجتهادات نقدية عن الفن. والسبيل للتخلص من ذلك لايتحقق بتكثيف السعى للتوصل إلى علم اجتماع مستقل عن القيمة، أو نظرية متسامية عن الحياد الجمالي، وإنما السبيل إلى ذلك هو الاشتباك المباشر مع مسألة القيمة الجمالية. يتضمن ذلك أولا، البحث عن القيمة التى أضفيت على العمل من قبل معاصريه، والنقاد اللاحقين، ومشاهديه. ثم يتضمن، ثانيا، الكشف عن التصنيفات

والأحكام الجمالية المعاصرة، التى تموضع مشروع الباحث، وتمده بالبيانات. وفى النهاية يتضمن ذلك التسليم باستقلالية كل ما يدور حول خصوصية المتعة التى تنشأ عن تذوق الأعمال فى الماضى والحاضر. وقد تناولت معظم الاحاجى المطروحة فى الكتاب هذا المسعى الأخير.

ومن ثم، فعلم اجتماع الفن بحاجة إلى نظرية خاصة بالجمالي. وكان بينيت وغيره من النقاد قد أثبتوا استحالة تحقيق ذلك باستخدام علم الجمال التقليدى البرجوازى الذى يفترض وجود مقومات عالمية للفن، تتجاوز التاريخ، أو تنزح للماورائي، حيث يتضح بعد فحص دقيق أن تلك المقومات العالمية المزعومة، ما هى سوى القيم النابعة من جماعة متسيدة فى المجتمع أو اكتسبت مكانة حيوية فيه، مما اعانها على تسليط الضوء على تلك القيم بوصفها الحقيقة المطلقة اللامنحازة. أما علم الجمال الاجتماعى فلم يعد ينخدع بمثل هذه الادعاءات. كما لايمكن له الاستمرار فى الإذعان لأحكام مؤرخى الفن، ونقاده وفلاسفته لأن أحكامهم تعد أفضل أو أكثر تخصصا، كما يذهب جومبرتش (الفصل الثانى). وعلى ضوء ما طرحته فى الفصل الخامس، أود الإضافة إن علم الجمال «المادى» فى طرحه لخصائص إنسانية جوهرية يتعرض لاعتراضات عديدة تماثل الاعتراضات التى توجه ضد علم الجمال التقليدى بتوجهاته الجوهرية التى تتسم بالمثالية. وفى آخر الأمر، فالاعتماد على الثوابت البيولوجية أو الكليات المتعلقة بالنفس الإنسانية يثير الشكوك ذاتها التى تثيرها الأفكار المتداولة عن «التميز» و«الجمال» و«عوامل إثراء الحياة». ربما يمكن تفسير المتعة والإشباع وهما تجربتان تنتجان عن الالتقاء بالعمل الجمالى، بالإشارة إلى أعماق اللاوعى، أو الاستجابات الجسدية، ذلك بتصورهما كنتاج تاريخى ملموس لدى الأفراد، يفهم فى سياق الطبيعة الخاصة للأسرة فى مجتمع معين، وحقبة تاريخية معينة، فى إطار علاقات محددة بين الجنسين، إلى جانب العمليات الاجتماعية والأيديولوجية الممتدة، والمؤسسات التى تعمل على تكوين الوعى والخبرة.

وعلى الرغم من المصاعب التى أشرت إليها ولم أزعم ايجاد حلٍ لها، فعلى علم اجتماع الفن إدراك خصوصية الفن والعمل على الحفاظ عليها، لصعوبة اختزال التجربة الفنية وكيفية تقييمها وفقا للمظاهر الأيديولوجية والسياسية التى تخرج عن نطاق الجمالي، مثلما رأينا استحالة تقبل علم جمال يتجاهل المقومات الاجتماعية والسياسية فى الحكم الجمالي، ففى ذلك التجاهل تشويه له. وللفن خصوصيته، التى توجد أولاً فى أنظمة لها الاستقلال النسبى، ومؤسساته، وممارساته الدالة التى تشكله كما تتمثل فيه رؤيتها للواقع وأيديولوجيتها. ويؤكد ذلك، ببساطة أن الفن ليس مجرد

انعكاس للعالم فى شكل أدبى أو تصويرى. ولكن الفن يحتفظ باستقلالية نتيجة للطبيعة الجمالية الخاصة التى ندركها أثناء استمتاعنا بالأعمال الفنية. وفى الفصل الخامس تناولت أعمال بعض الكتاب الذين تقدموا بمنظور جديد ومفردات تساعد على تحليل تلك الخصوصية، كما ذهبت بأنه حتى الآن، ما زال القائمين على هذه المهمة لديهم مواطن ضعف جمة، تعوقهم عن استبيان كيفية استخدام إنجازاتهم النظرية فى حل إشكالية الجمالى أو دمجها فى الاتجاه الاجتماعي، ولم يحاول هذا الكتاب تطوير أو تشكيل علم اجتماع جمالى. كان هدفى هو إظهار الحاجة إلى إقامة هذا المشروع، على ضوء التطورات التى طرأت على علم الاجتماع والجمالية، كما أبديت تعاطفى مع الإسهامات الأخيرة التى دفعت إلى تطوير مثل ذلك المشروع، ولكن لم يحجب تعاطفى موقفى النقدي. وقد أمدتنا نظرية الخطاب بالبصيرة اللازمة للتعرف على الأساليب التى نستخدمها حينما نتحدث عن الفن، وكيفية تشكيله واختباره. أما نظريات التحليل النفسى، فبينما تعتمد فى معظم الاحيان اعتماداً كبيراً على التصنيفات الجوهرية أو البيولوجية، فلديها إمكانات هائلة لفهم الاشباع الجمالي. وفى هذا الصدد، طرحت مؤخرا الدراسات في الثقافة الشعبية إمكانية التوصل إلى مقاربة غير جوهرية لدراسة الرغبة والمتعة اللتان تعتمد عليهما الجاذبية الجمالية (راجع على سبيل المثال بينلى ١٩٩٢). وأيًا ما كان اتجاه علم اجتماع الجمالية، فمن مهامه الرئيسية التعرف على، والبحث فى الظروف الاجتماعية والتاريخية الخاصة بالخبرة والتقييم الجمالى.

ومازالت جملتى الاستنتاجية تذهب بأن: «لو كان السجال يدور بين الجمالية وعلم الاجتماع، فلعلم الاجتماع الكلمة الأخيرة» (سلفير ستون ١٩٨٣). وقد تناول احد المراجعين الصحفيين هذه الكلمة، فى مقال عنوانه: "ليست الكلمة الأخيرة" (سيلفرستون، ١٩٨٣) واتفق معى هذا المراجع على قابلية التحليل الاجتماعى لإضافة ما يوضح الكثير عن مجالات الجمالية. وبناء عليه «يستحق الاستماع إليه»، ولكنه رفض الاقتراح بتغليب علم الاجتماع. وعندما راجعت مقولتى، وافقته حيث تبدو لى الآن إمكانية وقوع تلك الصياغة فى نوع من الامبريالية الاجتماعية وهذا ما قد حاولت تجنبه. وفى الواقع قد ظهر مؤخراً بعض الكتاب الملتزمين بجمالية اجتماعية ونقدية الذين يتطلعون إلى استعادة الجمالى، لا لإعطاء الجمالية الكلمة الأخيرة، بل لتجديد مجال لم يكن متاحًا للتحليل الاجتماعى التاريخى كما زعم البعض (راجع بوا، ١٩٩١ وباترسبى، ١٩٩١). وهناك رأى أكثر جذرية، يطرح الطبيعة الاستطرادية للحياة الاجتماعية من أجل التسليم إلى حد ما بأولوية الجمالى. تتبدى هذه الرؤية فى عرض لين هنت المثير فى مقدمة كتاب من مجموعة مقالات فى التاريخ الثقافى حيث تقول «أن

التاريخ قد عومل هنا باعتباره فرعاً من الجمالية أكثر من مجرد كونه أداة لنظرية اجتماعية" (هنت ١٩٨٩). وعند إعادة التفكير فى القضايا التى تناولتها منذ عقد ولى أود إعادة التزامى بعلم اجتماع الفن، والطبيعة الاجتماعية لما هو جمالي، والتأكيد على لاقابلية اختزال الجمالى إلى الاجتماعي. بداية سوف أعرض عملاً حديثا يبدو لى عوناً فيما أنادى به من أجل علم جمال اجتماعى، عندئذ سوف أنظر بعين الاعتبار للتحدى الجديد الذى يواجه هذا المشروع من خلال كتاب هنت وكتب أخرى أثرت فيها نظرية مابعد البنيوية بالإضافة إلى تأثرها ببعض مدارس نظرية مابعد الحداثة، وسوف أناقش -أخيراً- الأساليب التى حاول من خلالها كل من بوار وباترسبى الدفاع عما هو جمالى متجاوزين علم الجمال التقليدى، وأرى فى رفض النزعة الاختزالية ما يماثل إصرارى على خصوصية الجمالى. وقد أكدت لنا دراسات بورديو عن الأساس الطبقى للتذوق فى فرنسا أن التراتب فى الجمالى يتكون بشكل دائم وفقا لعمليات التمييز الاجتماعى والسياسى، كما تأكدت تلك الحقيقة على نطاق واسع فى الأعمال التى صدرت مؤخرًا للمؤرخين الاجتماعيين. وقد اختبر لورانس ليفين بالتفصيل التحول الثقافى فى الولايات المتحدة فى القرن التاسع عشر. وهو يصف عملية الفصل المثيرة بين الثقافة الرفيعة والشعبية فى الأشكال الثقافية، والمواقع، والجمهور، هذا بالمقارنة إلى ثقافة أكثر تجانسًا سادت فى مطلع القرن التاسع عشر (ليفين ١٩٩٨). وفى الثلاثينات كان من الشائع عرض مسرحية لشكسبير يتبعها فصل من الميلودراما، أو عرض أوبرالى، أو عرض موسيقى لإضافة جو شعبي، وكذلك كان المتحف يحتوى على غرائب، واعمال شمعية، وحيوانات محنطة، إلى جانب اللوحات الزيتية والتماثيل. وفى أواخر القرن، اكتملت عملية «التقديس» التى عملت على الفصل الملموس بين الثقافة الرفيعة والشعبية. وأهم ما حدث نتيجة هذا التطور هو تكوين، وصعود، وتدعيم النخبة الاجتماعية، والعمل على تحديد تخومها وفقا لقامتها الاجتماعية ومعرفتها الثقافية، ذلك بالفصل والتمييز بين الفنون والمؤسسات والممارسات.

وبينما قد وجه النقد إلى ليفين لمبالغته فى إظهار التجانس فى الحقبة السابقة (هول ١٩٩٠)، فبحثه يؤكد بجلاء أن القضايا الجمالية تتعلق بعمليات تخرج عن الجمالى. كما يتتبع عمل بول ديماجيو عن بوسطن فى الحقبة ذاتها ظهور التراتبات الجمالية المماثلة، والفصل بين الأنواع الأدبية التى كانت فيما قبل مختلطة، والتفريق بين الجماهير فى عالمين ثقافيين متميزين (ديماجيو ١٩٨٢). ويوظف ديماجيو فكرة بورديو عن الرأسمال الثقافى، لتعريف تلك الممارسات بوضوح بوصفها عملية تنشأ عن الطبقية، حيث تؤكد الجماعة السائدة سلطتها الاجتماعية والاقتصادية فى ميدان الثقافة، لخلق عالم يتعمد الإقصاء ويدعم الفواصل الاجتماعية. (راجع أيضاً سيد وولف ١٩٨٤).

أما مؤرخو تاريخ الفن النسوى فقد وفروا الأدلة على تدخل قضايا النوع الجنسى فى الأحكام التى تزعم أنها تتعلق بالجمالى. ففيما قدمته روزيكا باركر عن التاريخ الاجتماعى للتطريز، تشرح لنا كيف كان التطريز فيما مضى يمارسه الرجال بوصفه نشاطاً يضفى هيبة عظيمة على ممارسيه،اقترن تدريجيًا بالمرأة والأعمال المنزلية فى القرن الثامن عشر، مما افضى إلى فصله عن الفنون الأخرى والتقليل من شأنه بوصفه هواية تمارس لشغل وقت الفراغ. (باركر ١٩٨٤). ومن الطريف أن هناك عملية عكسية تأخذ مجراها فى القرن العشرين، فتحول الحرفة إلى فن صاحبه تزايد ملحوظ فى إنجازات الرجال فى مجالات كانت تعد حتى وقت لاحق حكرا على الإناث. ويدعم تلك التطلعات الجديدة المؤسسات الحرفية، وصالات العرض، والمحلات، والممارسات التعليمية الفنية والأيديولوجيات (وبالطبع ما يشجعها ويدعمها الارتفاع الهائل فى قيمة وثمن الحرفة الفنية). وتظل العلاقة السببية غير واضحة (فلا نعلم إن كان سبب ذلك الارتفاع فى القيمة الجمالية يرجع إلى تدفق الرجال، أو العكس). ومع ذلك فيجدر بنا الإشارة إلى التواجد الملحوظ لنجاح الرجال كصانعى خزف، وعمال نسيج، ومجوهرات. وهذه الظاهرة تعيد إلى الذهن ظاهرة شبيهة حدثت منذ مائة عام، أشار إليها جاى تاكمان، ونينا فورتن، بعد فحصهما لسجلات الناشر ماكميلان فى لندن، حيث اكتشف أنه بإعلاء قدر الرواية، بدأت المحاولات فى إبعاد المرأة عن ساحة التأليف الروائى.

ويعترض نقد ما بعد الكولونياليه على الجمالية التقليدية لعدة أسباب. فأولا، كشف التحليل النقدى للأدب والفنون المرئية فى الغرب عن أيديولوجية المركزية العرقية الكامنة فى النص، حيث تتواجد فى إطار جمالى صرف. وتتمثل الأيديولوجيات الرئيسية التى سادت منذ القرن التاسع عشر فى موضوعى **الاستشراق والبدائية** اللذان ظهرا كموضوعين رئيسيين فى النصوص المكتوبة والمرئية (راجع، سعيد، ١٩٧٨ ونوتشلين ١٩٨٩، وهيلر ١٩٩١). إضافة إلى ذلك، ونتيجة لعوامل تاريخية، استمر الغرب فى تقديمه للثقافات الأخرى عبر أطر تتسم بالعنصرية، والمركزية، العرقية (وعلى سبيل المثال، يظهر ذلك فى المعارض الإثنية الوصفية التى تنطلق من رؤية تتمسك بنظرية التطور فيما يخص الثقافات البدائية والمتطورة). ذلك فى الوقت الذى كان فيه يتم عرض «الكنوز» القادمة من المجتمعات الغير غربية ما يخفى تلقائيًا العلاقات الكولونيالية التى تتسم بالقمع والمصادرة وبموجبها أمكن نقل هذه القطع إلى المتاحف. (راجع كليفورد، ١٩٨١ وكارب وليفينو ١٩٩٧). وفى النهاية، ما زالت أعمال الفنانين والكتاب المنتمين للأقليات فى الغرب تعانى من التهميش والتجاهل، حيث تعمل المقاييس الجمالية السائدة (والتى تعتمد على الجودة، والإتقان، وهما يستخدمان فى معظم الأحيان بشكل حدسى)

تعمل هذه المقاييس على استبعاد الأعمال النابعة من تقاليد ومبادئ مغايرة، لعدم أهليتها. وبصفة عامة فقد تم تفكيك الجمالى، فى الأعمال النقدية التى ظهرت مؤخراً فى هذا الميدان.

ونظراً إلى العدد المتزايد للدراسات النقدية فى الفنون، فكان بالإمكان إضافة فن الموسيقا الذى يعد من أكثر الفنون المتعالية. وكانت الموسيقا محل دراسة الباحثين المهتمين بالكشف عن قضايا الطبقة أو النوع، والعرق التى تنطوى عليها اللحن الموسيقى (راجع ليبيرت وماكلارى. ١٩٨٧، ماكلارى ١٩٨٦، ١٩٩١، لوك ١٩٩٢). ولا أظن أننا فى احتياج الآن إلى إثبات الدعوى التى تذهب بأن الفن يبتعد عن النقاء. كما أفضت دراسات الاستقبال إلى إعادة قراءة النصوص (المرئية، والأدبية، والموسيقية) مما ينفى مزاعم القراءة الواحدة المستقرة للنص. كما صار من الشائع فى التحليل الأدبى ودراسات الاعلام، تقبل فكرة تغير المعنى، والطابع المرحلى للتأويل (لاعتماده دائما على جمع خاص من الجماهير/ القراء/ المشاهدين، لهم أوضاعهم الخاصة). ويترتب على ذلك صعوبة ايجاد منظورٍ ثابت لتقييم الجمالية، أو تأويلها.

ويبدو أن كفة الميزان هنا ترجح علم الاجتماع ولكننى سوف أتناول أطروحة هامة تعارض المغالاة في ذلك الاستنتاج. ففى مراجعة أخرى للطبعة الأولى لهذا الكتاب، تتبع تونى هنكس المنطق المستخدم فى اطروحتى ليستنتج بموجبه ان علم الاجتماع ذاته، مثله مثل علم الجمال، يعد خطاباً (هنكس، ١٩٨٤). وهو على صواب فى إشارته إلى أن نقد الأيديولوجية ينطبق أيضاً على المنهج المعرفى لعلم الاجتماع، الذى لايمكن إعفاء فرضياته وممارساته من التحليل النقدى. وقد أصاب هنكس أيضا فى إصراره على أن علم الاجتماع له طبيعة استطرادية (ولذا فهو دخيل على ميدان الجمالية) وإن سلمنا بأطروحة هنكس، فهل يترتب على ذلك افتقاد الدواعى لافتراض البنى والعلاقات "الفعلية" للعالم الاجتماعى الذى سعيت لاختبار الجمالى بموجبه؛ وقد كانت هذه القضية مثار نقاشٍ واسع فى الدراسات الثقافية مؤخرا وقد أكدت إحدى المدارس الفكرية المؤثرة، المنبثقة عن فروع نظرية مابعد البنيوية، أكدت استحالة الاعتقاد فى الواقع، أو الالتزام بالمرويات الزائفة للتفسيرات التاريخية (مثل الماركسية). وفى مقولة لين هانت التى اقتبستها فيما قبل، مثالا لما صار رأياً شائعاً فى فكر ما بعد الحداثة، وبين بعض الباحثين العاملين بالميادين «الجديدة» فى الدراسات الإنسانية (التاريخية الجديدة، تاريخ الفن الجديد التاريخ الثقافى الجديد، راجع قيسر، ١٩٩٨، ورريس وبورزيلو ١٩٨٦، وهانت، ١٩٨٩، على التوالى). فبينما نعترف بأن الكتابات التاريخية

جاءت نتيجة لخطاب استطرادى (وهى تفسيرات منحازة)، لازلنا نصر على المفاضلة بين التفسيرات. وعليه، فإن كانت نشأة علم الاجتماع ترجع لعوامل تاريخية، وتظل تحركه بعض المصالح، وإن كان يعد ممارسة استطرادية، فلازال بوسعنا السعى لتأسيس "الخطاب" الجمالى فى الاجتماعى.

وكنت قد أشرت فى المقدمة إلى التحولات التى تمت فى الدراسات الثقافية، عند انتقالها من بريطانيا إلى الولايات المتحدة ٠(فيما يخص ذلك راجع نلسون ١٩٩١). فتوجد فى أمريكا ما لايقل عن مدرسة مؤثرة فى الدراسات الثقافية، وهى تمارس فى أقسام الدراسات الأدبية، ومن قاعدة أدبية تتألف أساساً من قراءات نقدية للنصوص من منطلق السيميوطيقا والتحليل النفسى. ولايصعب استبيان الجذور المؤسسية والفكرية لتطور هذه المدرسة، حيث بدأت من قاعدة أدبية (وليست قاعدة علمية أو اجتماعية) للعمل، ثم تبع ذلك مدرسة أخرى آتت كنتاج مباشر لفلسفة مابعد الحداثة التى تناولتها. وهى تذهب بأن الالتزام برؤية استطرادية متناهية للعالم قد تفضى إلى الاعتقاد بنصية كافة الأشياء، ويسرى ذلك على العلاقات الاجتماعية والمؤسسات. وبالفعل، تشيع هذه الصيغة فى الدراسات الأدبية فى اللحظة الراهنة. (فيذهب لين هانت بأنه ينبغى على التاريخ الثقافى الجديد «أن يثبت إمكانية تناول موضوعات الدراسات التاريخية بمنهج يماثل المعمول به في الدراسات الأدبية والفنية": هانت ١٩٨٩، ص١٧). وأياً ما كان السبب وراء هذا الاتجاه، فمعارضتى له ترجع إلى رفض قراءة الاجتماعى والتاريخى بوصفهما نصوص، فذلك يفضى إلى تفريغهما من فحواهما، وبالمثل يضيع الفرصة لإقامة علم اجتماع للثقافة والفن.

ويقترن بهذه الفكرة الرائجة بين منظرى ما بعد الحداثة الاعتقاد فى أننا قد أحرزنا نزعة انتقائية جديدة، كما بدأنا فى تحطيم التراتبات الثقافية، فى الوقت الذى تتم فيه تبادلات بين الثقافتين الرفيعة والشعبية، كما توصل بعض طلائع الفنانين مثل فيليب جلاس ولورى اندرسن، إلى نيل قربتهم من الجمهور حتى لتبدو النزعة الانتقائية والمساواتية من خصائص المجال الثقافى (راجع كولنز، ١٩٨٩، وهو أحد ممثلى هذا الرأى). ويتوازى تقويض المسرودات الزائفة –وفقا لتعريف فلسفة ما بعد الحداثة– مع تفكيك المقولات الجمالية (ويتضمن ذلك أيضاً الاجتماعية) فى الممارسات الثقافية المنتمية إلى نزعة ما بعد الحداثة. ومازال الجدل سارياً حول إمكانات التطور (أو العكس) فى ما يزعم أنه فن ما بعد الحداثة، بدأها هال فورستر فى مقالاته التى أوردها فى كتاب من تحريره وعنوانه **الجماليات المضادة**. وأود أن أعارض هنا المزاعم الراديكالية/ الجذرية للاحتمالات التى تطرحها ما بعد الحداثة. فقد أصاب المنظرون

حينما تنبهوا إلى تزايد النزعة الانتقائية، وإلى استخدام الفن لعناصر من ثقافة العامة، أو الاقتباس عن الفن فى ثقافة العامة، ولكن ذلك لا يعنى ابتعاد الثقافة عن خدمة مصالح اجتماعية خاصة بالطبقة أو النوع، على سبيل المثال، يبدو لى أن ما ينقص هذا الاحتفاء بنظرية ما بعد الحداثة أو بممارساتها الثقافية هو افتقادها لعلم اجتماع المعرفة لإفادتها فى تحديد الدوافع لظهور ما بعد الحداثة، كما يفيد فى بحث المقومات البنيوية التى تندمج فيها، وذلك من منظور نقدى.

وأعتقد أن ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة تتخلى عن مهمة علم الجمال الاجتماعى بالمراوغة، وهذا فى أحسن الأحوال. أما فى أسوء الاحوال، فهى تتآمر مع الفكر المحافظ فى إبطال هذه المهمة. فى حين أن المحاولات التي تمت لاستعادة الجمالى برؤيته فى سياق الاجتماعى والنقدى، قد كانت أكثر إقناعاً. وفى حديث ايف الان بوا عن «مقاومة ابتزاز» الأفكار الرائجة والنزعة التنظيرية، حاجى بوا لإعادة نزعة شكلية جديدة فى دراسة الفنون المرئية، دون التخلى عن النقد الايديولوچى أو التاريخ الاجتماعى. نزعة شكلية بإمكانها جذب انتباه الناقد إلى المقومات البنيوية للأعمال وكذلك مضمونها (بوا، ١٩٩١). وفى سياق النقد الجمالى النسوى تدفع كريستين باترسبى (١٩٩١) بضرورة إعادة اكتساب الجمالى لوضعه المركزى فى الثقافة، فهى تعارض الاتجاهات المتآمرة للقضاء على النقد التقييمى. وفيما يبدو حالياً نتيجة لاندفاع بعض الدوائر بحماس زائد للقفز فى مجال الدراسات النقدية مبتعدة عن الموضوع (بوصفه نصا ليس له مرجعية)، ظهرت محاولات جديدة لمعالجة ذلك الاندفاع بالجمع بين التفكير النقدى (وأعنى به التحليل النصى من منظور اجتماعى- تاريخى) واحترام الموضوع (أى النص)، وكذلك هناك محاولات للاعتراف بالاستقلال النسبى للمجال الجمالى وممارساته ولغاته، مع الالتزام بالقراءات الدقيقة. وهذا المشروع -وفقاً لما جاء على لسان محررى كتاب ظهر مؤخراً، فى تعليقهم على المقالات التى وردت بالكتاب -يعد «جزء من محاولة للتفكير فى الفن خارج نطاق الجماليات التقليدية. وإن قلنا أنه يتجاوز الجماليات التقليدية- أو يتجاوز جماليات التقاليد- فذلك لا يعنى بالضرورة تجاوزه للجمالى». (بنجامين، أوزيورون، ١٩٩١). ربما ليس لأحد الكلمة الأخيرة فى هذا المجال (وينطبق ذلك على علماء الاجتماع أيضاً). وفى النهاية ربما تفضى صياغة الإشكالية بوصفها تعارضاً بين مقاربتين ومنهجين، إلى تضليل. على أى حال، لن تنجوَ الجمالية من تأثير علم الاجتماع -وليس بمقدور علم الاجتماع الانصراف عن الجمالى.

Bibliography

Althusser, L. (1971a), 'Cremonini, painter of the abstract', in his *Lenin and Philosophy and Other Essays* (London: New Left Books), pp. 209–20.

Althusser, L. (1971b), 'A letter on art in reply to André Daspre', in his *Lenin and Philosophy and Other Essays* (London: New Left Books), pp. 203–8.

Aronowitz, Stanley (1986/7), 'Theory and socialist strategy', *Social Text*, vol. 16, pp. 1–16.

Arts Council of Great Britain (1978), *Gustave Courbet 1819–1877* (London: Arts Council).

Aufderheide, Patricia, ed. (1992), *Beyond P.C. Toward a Politics of Understanding* (St. Paul, Minn.: Graywolf Pre: .

Barnett, James H. (1959), 'The sociology of art', in *Sociology Today*, Vol. I, ed. Robert K. Merton, Leonard Broom and Leonard S. Cottrell, Jr (New York: Harper & Row), pp. 197–214.

Barrett, Michèle, and Radford, Jean (1979), 'Modernism in the 1930s: Dorothy Richardson and Virginia Woolf', in *1936: The Sociology of Literature: Vol. I, The Politics of Modernism* (Essex: University of Essex), pp. 252–72.

Battersby, Christine (1991), 'Situating the aesthetic: a feminist defence', in *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, ed. Andrew Benjamin and Peter Osborne (London: Institute of Contemporary Arts), pp. 31–43.

Becker, Oskar (1962), 'Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst', *Philosophische Rundschau*, vol. 10, pp. 225–38.

Bell, Clive (1958), *Art* (New York: Capricorn Books).

Bellah, R. (1970), *Beyond Belief* (New York: Harper).

Benjamin, Andrew, and Osborne, Peter, eds. (1991), *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics* (London: Institute of Contemporary Arts).

Benjamin, Walter (1973a), 'The author as producer', in Benjamin, 1973b, pp. 85–103.

Benjamin, Walter (1973b), *Understanding Brecht* (London: New Left Books).

Bennett, Tony (1979), *Formalism and Marxism* (London: Methuen).

Bensman, J., and Lilienfeld, R. (1968), 'A phenomenological model of the artistic and critical attitudes', *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 28, pp. 353–67.

Berger, John (1972), *Ways of Seeing* (Harmondsworth: Penguin).

Berman, Paul, ed. (1992), *Debating P.C.: The Controversy over Political Correctness on College Campuses* (New York: Dell Publishing).

Bernstein, Richard J. (1978), *The Restructuring of Social and Political Theory* (Philadelphia, Pa: University of Pennsylvania Press).

Bird, Elizabeth (1979), 'Aesthetic neutrality and the sociology of art', in *Ideology and Cultural Production*, ed. Michèle Barrett, Philip Corrigan, Annette Kuhn and Janet Wolff (London: Croom Helm), pp. 25–48.

Bois, Yve-Alain (1991), *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: MIT Press).

Bolton, Richard, ed. (1992), *Culture Wars: Documents from the Recent Controversies in the Arts* (New York: New Press).

Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction: critique sociale du jugement* (Paris: Editions de Minuit).

Bourdieu, Pierre (1980), 'The aristocracy of culture', *Media, Culture and Society*, vol. 2, no. 3, pp. 225–54.

Brecht, Bertolt (1964), 'A short organum for the theatre', in *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, ed. John Willett (London: Eyre Methuen), pp. 179–205.

Brighton, Andrew (1977), 'Official art and the Tate Gallery', *Studio International*, vol. 193, no. 985, pp. 41–4.

Brighton, Andrew, and Morris, Lynda, eds. (1977), *Towards Another Picture* (Nottingham: Midland Group).

Burger, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

Caute, David (1974), 'A portrait of the artist as midwife: Lucien Goldmann and the "transindividual subject"', in *Collisions: Essays and Reviews* (London: Quartet), pp. 219–27.

Clark, T. J. (1973), *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (London: Thames & Hudson).

Clark, T. J. (1974), 'The conditions of artistic creation', *Times Literary Supplement*, 24 May, pp. 561–2.

Clifford, James (1988), 'Histories of the tribal and the modern', in his *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press), pp. 189–214.

Collingwood, R. G. (1963), *The Principles of Art* (London: OUP).

Collins, Jim (1989), *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism* (New York: Routledge).

Coward, Ros, Lipshitz, Sue, and Cowie, Elizabeth (1976), 'Psychoanalysis and patriarchal structures', in *Papers on Patriarchy*, ed. Sue Cooper, Sara Crowley and Charlotte Holtam (Sussex: Women's Publishing Collective), pp. 6–20.

Craig, Sandy (1979), 'The ways of the arts establishment are paved with good intentions', *Time Out*, 30 November, pp. 14–17.

Crane, Diana (1987), *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940–1985* (Chicago: University of Chicago Press).

Daley, Janet (1980/1), 'Cliques and coteries and the visual arts', *New Universities Quarterly*, vol. 35, no. 1, pp. 57–65.

Davies, Tony (1978), 'Education, ideology and literature', *Red Letters*, no. 7, pp. 4–15.

Della Volpe, Galvano (1978), *Critique of Taste* (London: New Left Books).

Derrida, Jacques (1987), *The Truth in Painting* (Chicago: University of Chicago Press).

Dickie, George (1969), 'The myth of the aesthetic attitude', in *Introductory Readings in Aesthetics*, ed. John Hospers (London: Collier Macmillan), pp. 28–44.

DiMaggio, Paul (1982), 'Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America', *Media, Culture and Society*, vol. 4, no. 1, pp. 33–50.

Douglas, Mary (1981), 'High culture and low', *Times Literary Supplement*, 13 February, pp. 163–4.

Dufrenne, Mikel (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vols (Paris: Presses Universitaires de France).

Eagleton, Terry (1976), *Criticism and Ideology* (London: New Left Books).

Eagleton, Terry (1978a), '"Aesthetics and politics"', *New Left Review*, no. 107, pp. 21–34.

Eagleton, Terry (1978b), 'Liberality and order: the criticism of John Bayley', *New Left Review*, no. 110, pp. 29–40.

Eagleton, Terry (1978c), 'Tennyson: politics and sexuality in *The Princess* and *In Memoriam*', in *1848: The Sociology of Literature*, ed. Francis Barker, John Coombes, Peter Hulme, Colin Mercer and David Musselwhite (Essex: University of Essex), pp. 97–106.

Eagleton, Terry (1981), *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (London: New Left Books).

Eagleton, Terry (1990), *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Basil Blackwell).

Ehrmann, Jacques, ed. (1970), *Literature and Revolution* (Boston, Mass.: Beacon Press).

Elliott, R. K. (1972), 'Aesthetic theory and the experience of art', in *Aesthetics*, ed. Harold Osborne (London: OUP), pp. 145–57.

Felski, Rita (1989), *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

Foster, Hal, ed. (1983), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Wash.: Bay Press).

Foucault, Michel (1972), *The Archaeology of Knowledge* (London: Tavistock).

Foucault, Michel (1973), *The Birth of the Clinic* (London: Tavistock).

Foucault, Michel (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (London: Allen Lane).

Foucault, Michel (1979a), *The History of Sexuality. Vol. I: An Introduction* (London: Allen Lane).

Foucault, Michel (1979b), 'What is an author?', *Screen*, vol. 20, no. 1, pp. 13–29. (Originally published 1969.)

Foucault, Michel (1980a), introduction to *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Her-*

Hunter, Allen (1988), 'Post-Marxism and the new social movements', *Theory and Society*, vol. 17, pp. 885–900.

Ingarden, Roman (1931), *Das Literarische Kunstwerk* (Tübingen: Niemeyer).

Ingarden, Roman (1972), 'Artistic and aesthetic values', in *Aesthetics*, ed. Harold Osborne (London: OUP), pp. 39–54.

Jauss, Hans Robert (1970), 'Literary history as a challenge to literary theory', *New Literary History*, vol. II, no. 1, pp. 7–37.

Kant, Immanuel (1952), *The Critique of Judgement* (Oxford: OUP). (Original German edition 1790.)

Kaplan, Cora (1976), 'Language and gender', in *Papers on Patriarchy*, ed. Sue Cooper, Sara Crowley and Charlotte Holtam (Sussex: Women's Publishing Collective), pp. 21–37.

Karp, Ivan, and Lavine, Steven D., eds. (1991), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press).

Keat, Russell (1981), *The Politics of Social Theory: Habermas, Freud and the Critique of Positivism* (Oxford: Blackwell).

Khan, Naseem (1976), *The Arts Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain* (London: Commission for Racial Equality).

Khan, Naseem (1981), 'Britain's new arts', *Journal of Aesthetic Education*, vol. 15, no. 3, pp. 59–65.

Királyfalvi, Béla (1975), *The Aesthetics of György Lukács* (London: Princeton University Press).

Klingender, Francis D. (1972), *Art and the Industrial Revolution* (London: Paladin).

Laclau, Ernesto (1980), 'Populist rupture and discourse', *Screen Education*, no. 34, pp. 87–93.

Langer, Susanne K. (1962), *Philosophical Sketches* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press).

Lenin, V. I. (1970), 'Party organisation and party literature', in his *On Literature and Art* (Moscow: Progress Publishers), pp. 22–7.

Leppert, Richard, and McClary, Susan, eds. (1987), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (Cambridge: Cambridge University Press).

Levine, Lawrence W. (1988), *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press).

Lichtheim, George (1970), *Lukács* (London: Fontana/Collins).

Locke, Ralph P. (1992), 'Constructing the Oriental "Other": Saint-Saens's *Samson et Dalila*', *Cambridge Opera Journal*, vol. 3, no. 3, pp. 261–302.

Lovell, Terry (1978), 'Jane Austen and the gentry: a study in literature and ideology', in *The Sociology of Literature: Applied Studies*, ed. Diana Laurenson, Sociological Review Monograph No. 26 (Keele: University of Keele), pp. 15–37. Also in *Literature, Society and the Sociology of Literature*, ed. Francis Barker *et al.* (Essex: University of Essex), pp. 118–32.

Lovell, Terry (1980), *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure* (London: British Film Institute).

Lukács, Georg (1963), *Die Eigenart des Ästhetischen*, 2 vols (Neuweid and Berlin: Luchterhand).

Lukács, Georg (1969) 'Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik', in *Probleme der Ästhetik, Georg Lukács Werke, vol. 10* (Neuwied and Berlin: Luchterhand), pp. 537–786.

Lukács, Georg (1970), 'Narrate or describe?', in his *Writer and Critic and Other Essays* (London: Merlin Press), pp. 110–48.

Lukács, Georg (1971a), *History and Class Consciousness* (London: Merlin Press). Originally published as *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Berlin: Malik, 1923).

Lukács, Georg (1971b), *The Theory of the Novel* (London: Merlin Press).

Lukács, Georg (1974), *Soul and Form* (London: Merlin Press).

Lukács, Georg (1980), *The Destruction of Reason* (London: Merlin Press).

MacCabe, Colin (1975), 'Presentation of "The imaginary signifier"', *Screen*, vol. 16, no. 2, pp. 7–13.

MacCabe, Colin (1976), 'Principles of realism and pleasure', *Screen*, vol. 17, no. 3, pp. 7–27.

MacCabe, Colin (1978), *James Joyce and the Revolution of the Word* (London: Macmillan).

McClary, Susan (1986), 'A musical dialectic from the Enlightenment: Mozart's *Piano Concerto in G Major, K.453*, movement 2', *Cultural Critique*, no. 4 (Fall), pp. 129–69.

McClary, Susan (1991), *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

McDonnell, Kevin, and Robins, Kevin (1980), 'Marxist cultural theory: the Althusserian smokescreen', in *One-Dimensional Marxism: Althusser and the Politics of Culture*, ed. Simon Clarke, Terry Lovell, Kevin McDonnell, Kevin Robins and Victor Jeleniewski Siedler (London: Allison & Busby), pp. 157–231.

McGuigan, Jim (1981), *Writers and the Arts Council* (London: Arts Council).

Marcuse, Herbert (1964), *One Dimensional Man* (London: Routledge & Kegan Paul).

Marcuse, Herbert (1968), 'The affirmative character of culture', in his *Negations: Essays in Critical Theory* (London: Allen Lane), pp. 88–133.

Marcuse, Herbert (1969a), *Eros and Civilisation* (London: Sphere).

Marcuse, Herbert (1969b), *An Essay on Liberation* (Boston, Mass.: Beacon Press).

Marcuse, Herbert (1978), *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics* (Boston, Mass.: Beacon Press).

Marxist-Feminist Literature Collective (1978), 'Women's Writing: *Jane Eyre, Shirley, Villette, Aurora Leigh*', *Ideology and Consciousness*, no. 3, pp. 27–48. Also in *1848: The Sociology of Literature*, ed.

Francis Barker *et al.* (Essex: University of Essex), pp. 185–206.

Mercer, Colin (1980), 'After Gramsci', *Screen Education*, no. 36, pp. 5–15.

Metz, Christian (1975), 'The imaginary signifier', *Screen*, vol. 16, no. 2, pp. 14–76.

Morawski, Stefan (1974), *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* (Cambridge, Mass., and London: MIT Press).

Mouzelis, Nicos (1988), 'Marxism or Post-Marxism?', *New Left Review*, no. 167, pp. 107–23.

Mulhern, Francis (1979), *The Moment of 'Scrutiny'* (London: New Left Books).

Mulkay, Michael (1979), *Science and the Sociology of Knowledge* (London: Allen & Unwin).

Natanson, Maurice (1962), *Literature, Philosophy and the Social Sciences: Essays in Existentialism and Phenomenology* (The Hague: Nijhoff), pt II: 'Aesthetics and Literature', pp. 77–152.

Nelson, Cary (1991), 'Always already cultural studies: two conferences and a manifesto', *Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 24, no. 1 (Spring), pp. 24–38.

Nochlin, Linda (1973), 'Why have there been no great women artists?', in *Art and Sexual Politics*, ed. Thomas B. Hess and Elizabeth C. Baker (London: Collier Macmillan), pp. 1–39.

Nochlin, Linda (1989), 'The imaginary Orient', in her *The Politics of Vision: Essays on 19th Century Art and Society* (New York: Harper & Row), pp. 33–59.

Osborne, Harold (1972), *Aesthetics* (London: OUP).

Parker, Rozsika (1984), *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (London: Women's Press).

Parker, Rozsika, and Pollock, Griselda (1981), *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul).

Parsons, Talcott (1951), *The Social System* (London: Routledge & Kegan Paul).

Pearson, Nicholas (1979), 'The Arts Council of Great Britain', *New Arts* (Hebden Bridge, West Yorkshire) no. 2, pp. 5, 17–20.

Penley, Constance (1992), 'Feminism, psychoanalysis, and the study of popular culture', in *Cultural Studies*, ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler (New York: Routledge), pp. 479–94.

Podro, Michael (1972), *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand* (London: OUP).

Pollock, Griselda (1979), 'Feminism, femininity and the Hayward Annual Exhibition 1978', *Feminist Review*, no. 2, pp. 33–55.

Pollock, Griselda (1980), 'Artists, mythologies and media – genius, madness and art history', *Screen*, vol. 21, no. 3, pp. 57–96.

Raphael, Max (1979), *Proudhon, Marx, Picasso: Three Studies in the Sociology of Art* (London: Lawrence & Wishart). (Original French edition 1933.)

Rees, A. L., and Borzello, F., eds. (1986), *The New Art History* (London: Camden Press).

Reid, Sir Norman (1979), 'Buying the best', (reply to David Hockney), *Observer*, 11 March, pp. 33, 35.

Royal Academy of Arts (1979), *Post-Impressionism* (London: RAA).

Rühle, Jürgen (1969), *Literature and Revolution* (London: Pall Mall Press).

Said, Edward W. (1978), *Orientalism* (London: Routledge & Kegan Paul).

Scharf, Aaron (1972), *Art and Politics in France. The Age of Revolutions* (Milton Keynes: Open University Press).

Schutz, Alfred (1967a), 'On multiple realities', in his *Collected Papers*, Vol. I (The Hague: Nijhoff), pp. 207–59.

Schutz, Alfred (1967b), 'Symbol, reality and society', in his *Collected Papers*, Vol. I (The Hague: Nijhoff), pp. 287–356.

Scruton, Roger (1974), *Art and Imagination* (London: Methuen).

Seed, John, and Wolff, Janet, (1984), 'Class and culture in 19th century Manchester', *Theory, Culture & Society*, vol. 2, no. 2, pp. 38–53.

Shaw, Sir Roy (1980/1), 'Problems of evaluation', *New Universities Quarterly*, vol. 35, no. 1, pp. 33–6.

Shaw, Sir Roy (1981), 'The Arts Council and aesthetic education', *Journal of Aesthetic Education*, vol. 15, no. 3, pp. 85–92.

Silverstone, Roger (1983), 'Not the last word', *Times Higher Education Supplement*, 15 April.

Sutcliffe, Tom (1981), 'Has the Arts Council outlived its usefulness?', *Guardian*, 27 January, p. 9.

Tagg, John (1980), 'The method of criticism and its objects in Max Raphael's theory of art', *Block*, no. 2, pp. 2–14.

Taylor, Roger L. (1978), *Art, an Enemy of the People* (Brighton: Harvester Press).

Timpanaro Sebastiano (1975), *On Materialism* (London: New Left Books).

Todd, Jennifer (1981), 'Georg Lukács, Walter Benjamin, and the motivation to make political art', *Radical Philosophy*, no. 28, pp. 16–22.

Tuchman, Gaye, with Nina E. Fortin (1989), *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers, and Social Change* (New Haven: Yale University Press).

Veeser, A. Aram, ed. (1989), *The New Historicism* (New York: Routledge).

Wallach, Alan, and Duncan, Carol (1978), 'Ritual and ideology at the museum', *Proceedings of the Caucus for Marxism and Art at the College Art Association Convention, January 1978* (Los Angeles, Calif.: Caucus for Marxism and Art), pp. 30–1.

Watts, Janet (1980), 'Patronage behind closed doors', *Observer*, 2 March, p. 37.

Watts, Janet (1981), 'The Star Chamber?', *Observer*, 15 March, p. 34.

Weber, William (1975), *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna* (London: Croom Helm).

Weedon, Chris, Tolson, Andrew, and Mort, Frank (1980), 'Theories of language and subjectivity', in *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–9*, ed. Stuart Hall, Dorothy Hobson,

AESTHETICS and the SOCIOLOGY of ART

Janet Wolff

تكتسب المسائل المتعلقة بعلم الجمالية الآن حضوراً جديداً فى الثقافة الأوروبية- أمريكية ولعل أكثر التغيرات مجلبة للدهشة أن يصبح هذا المجال واحداً من أكثر ساحات التنافس العام فى الجدل السياسى. وإضافة إلى هذا، فإن دارسى العلوم الإنسانية أظهروا اهتماماً عظيم القدر بالمدخل الاجتماعى- النقدى فى دراسة الفنون.

يتناول هذا الكتاب ما يُسمى التحدى الذى تواجهه الجمالية من قبل التحليل الاجتماعى، ويسبر غور الطرق المتعددة التى تتبعها المداخل الاجتماعية لإثارة مسائل مقلقة وذات أهمية للجمالية التقليدية، ويناقش أيضاً الاستجابات المتنوعة لهذا التحدى، ويثير -فى الوقت نفسه- قضية علاقة مسائل القيمة السياسية بمسائل القيمة الجمالية.

وفى النهاية تختتم الدراسة بمناقشة خصوصية الجمالى، مؤكدة أن خطابات ومؤسسات المجال الجمالى سوف تظل مستقلة عما هو اجتماعى.

تصميم الغلاف : يوسف شاكر